Edgar Wind

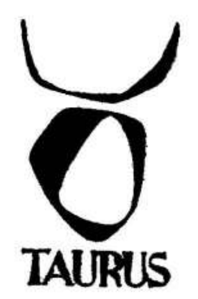
Arte y anarquía

Ensayistas de Hoy

EDGAR WIND

ARTE Y ANARQUIA

Versión española de
SALUSTIANO MASÓ



Título original: *Art and anarchy*. The Reith Lectures, 1960.
Revised and Enlarged

Claudio Coello, 69-B. Madrid-1
Depósito Legal: M. 10869.—1967

PRINTED IN SPAIN

Para corresponder al honor que se me hizo al pedirme que diese las *Reith Lectures*, tuve que enfrentarme con riesgos proporcionados a tan alta distinción. Seis conferencias de una duración de veinte minutos cada una, sobre un tema vasto y nebuloso, pueden muy bien despertar, mas no probablemente satisfacer, un discreto apetito de ilustración. En este libro he intentado, quizá inoportunamente, dar pábulo a esa necesidad. Sin cambiar el argumento ni el tono, he ampliado el texto de algunas conferencias; y he añadido una Sección de Notas y Referencias, dando el capítulo y el verso hasta de las citas más ocasionales. Aun cuando estas digresiones sean de utilidad como pruebas de autenticidad histórica, no son esenciales para entender el texto. Algunos lectores tal vez prefieran ignorarlas.

Quedo reconocido, por sus muchos servicios y atenciones, a los directores y al personal de la BBC y estoy especialmente agradecido a mis editores, que me han dado tiempo suficiente para concluir el libro con tranquilidad. Desde el primer borrador apresurado hasta su revisión definitiva, leyó el texto Colin Hardie, quien generosamente cargó con el trabajo de Hércules de aclimatar mi exótico inglés. Ha introducido en la obra incontables mejoras, que afectan tanto al estilo como a la sustancia de la misma. Quedo también reconocido a Austin Gill por sus exactos y sugestivos comentarios; y

espero que el libro deje ver claramente cuánto debe a sus *Oxford Lectures* sobre Mallarmé. No obstante, ni los amigos más meticulosamente críticos pueden librar a un autor de sus defectos. Cualquier tacha o imperfección que haya quedado en el texto debe atribuirse a mi propia incapacidad.

Tengo que dar las gracias por sus muchas, diversas e importantes sugerencias, a Mrs. John Hale, que me ayudó mucho a revisar las pruebas y en cuanto a puntos particulares de método me fueron de gran utilidad las instructivas observaciones de Mr. A. H. Christie, Mr. B. A. Farrell, Mr. T. P. Grange y Mr. A. R. Pugh. Estoy reconocido a la amabilidad de Mr. Henry Moore por la fotografía reproducida en la figura 14, y a la gentileza del Dr. Walther Scheidig, director de las Staatlichen Kunstsammlungen de Weimar, por localizar el original de la figura 2. También aprovecho la ocasión para agradecer a don Salustiano Masó su atenta traducción española y a don Julio Bayón la revisión de ella, así como sus competentes consejos respecto a cuestiones filosóficas.

Mi esposa no me permite mencionar su colaboración en este (ni en ningún otro) libro.

E. W.

Oxford
24 de enero de 1963.

I

ARTE Y ANARQUIA

Espero que la palabra «anarquía» que aparece en el título de estas conferencias no sugiera a nadie que voy a hablar en defensa del orden. No pienso hacerlo así. Cierta dosis de desbarajuste y confusión es algo muy a propósito para estimular las energías creadoras. Como sabemos por las inquietas vidas que llevaron el Dante, Miguel Angel o Spenser (por no hablar de Mozart o de Keats), las circunstancias externas bajo las que suelen producirse las grandes obras de arte tienen frecuentemente de todo menos de tranquilizadoras. Y si reparamos en los grandes patrocinadores del arte, los hombres de empresa que halagan a pintores y poetas estimulándoles a producir, veremos que raras veces se distinguieron por su plácido temperamento. Tuvieran lo que tuviesen de común los Medici, Sir Walter Raleigh y Ambroise Vollard, no fue, creo yo, una tranquila existencia. La insatisfacción y el descontento, lejos de ser enemigos de las artes, han sido con mucha frecuencia sus genios tutelares. Aunque no me gustaría ser dogmático en este punto, y aborrecería dar pie a la opinión totalmente errónea de que los mejores artistas y mecenas son los de carácter turbulento y descontentadizo, sí quisiera aventurar una sola generalización: Si el más alto deseo de un hombre es vivir una vida tranquila y ordenada, el mejor consejo que se le puede dar es que aleje el arte de su casa.

El arte es—rindámonos a esta evidencia—una incómoda ocupación, y especialmente incómoda para el propio artista. Las fuerzas de la imaginación, de las cuales saca su brío, entrañan una potencia caprichosa y explosiva que tiene que saber administrar. Si consiente a la imaginación demasiada libertad, puede desbocarse y destrozar por exceso al artista y a su obra. «Un aditamento de frenesí en el arte—escribió Baudelaire—es como una gangrena que devora todo lo demás»[1]. No obstante, si paraliza su genio con la rémora de una inconveniente disciplina, y usa demasiados artificios y refinamientos, la imaginación puede marchitarse, puede atrofiarse.

En general, los grandes artistas no temen la atrofia, pero muchos de ellos han temido los excesos. Los cuadernos de notas de Baudelaire abundan en prescripciones de un régimen riguroso por el que esperaba domar y regularizar su inspiración: *trouver la frénésie journalière* (donde la palabra *journalière* sugiere la faena diaria de un jornalero)[2]. Y cuando Goethe escribió sus *Annalen*, una especie de memoria anual de sus ocupaciones, compilada a una edad ya provecta en que se tenía por hombre sosegado y olímpico, reveló que se sentía inquieto y algo asustado ante las malas pasadas que una vigorosa imaginación puede jugar a un hombre por cultivado que esté. «¿Qué adelantamos—escribe—con reprimir la sensualidad, formar la inteligencia, afianzar el dominio de la razón? La imaginación está al acecho como el más poderoso enemigo. Por naturaleza tiende irresistiblemente al absurdo, y se levanta contra toda norma de civilización como el salvaje que encuentra placer en adorar ídolos gesticulantes»[3].

Goethe y Baudelaire tenían poco en común; y la disciplina que cada uno se impuso a sí mismo como poeta es casi lo contrario de la elegida por el otro: Baudelaire corregía a su Musa por medio de agrias paradojas, mientras que Goethe trataba de aplacar a su demonio tutelar por medio de solapados lugares comunes. Pero ambos

sentían—y lo sentían con la misma intensidad—un sacrosanto temor a la imaginación que animaba su poesía.

El término «sacrosanto temor» es por supuesto mucho más antiguo. Viene de Platón (θεῖος Φόβος)[4], de quien voy a tomar bastantes más elementos. Aunque ningún filósofo ha alabado la divina locura de la inspiración más elocuentemente que Platón, la miraba (como Goethe y Baudelaire) con vivo recelo. Tan altamente valoró el poder de la imaginación humana que creía que un hombre podía transformarse en virtud de las cosas que imaginaba. De ahí que le pareciese la mímica ejercicio muy peligroso, y que proyectara curiosas leyes para prohibir la imitación de caracteres perversos o extravagantes. Los recitados, al entrar en vigor estas leyes, tendrían que cambiar del lenguaje dramático al narrativo, de modo que se estableciera cierta distancia entre el actor y lo que dijese, como si tuviéramos que hablar mal sólo en tercera persona, no en primera, por miedo a que si no se hiciera así pudiéramos volvernos malos[5].

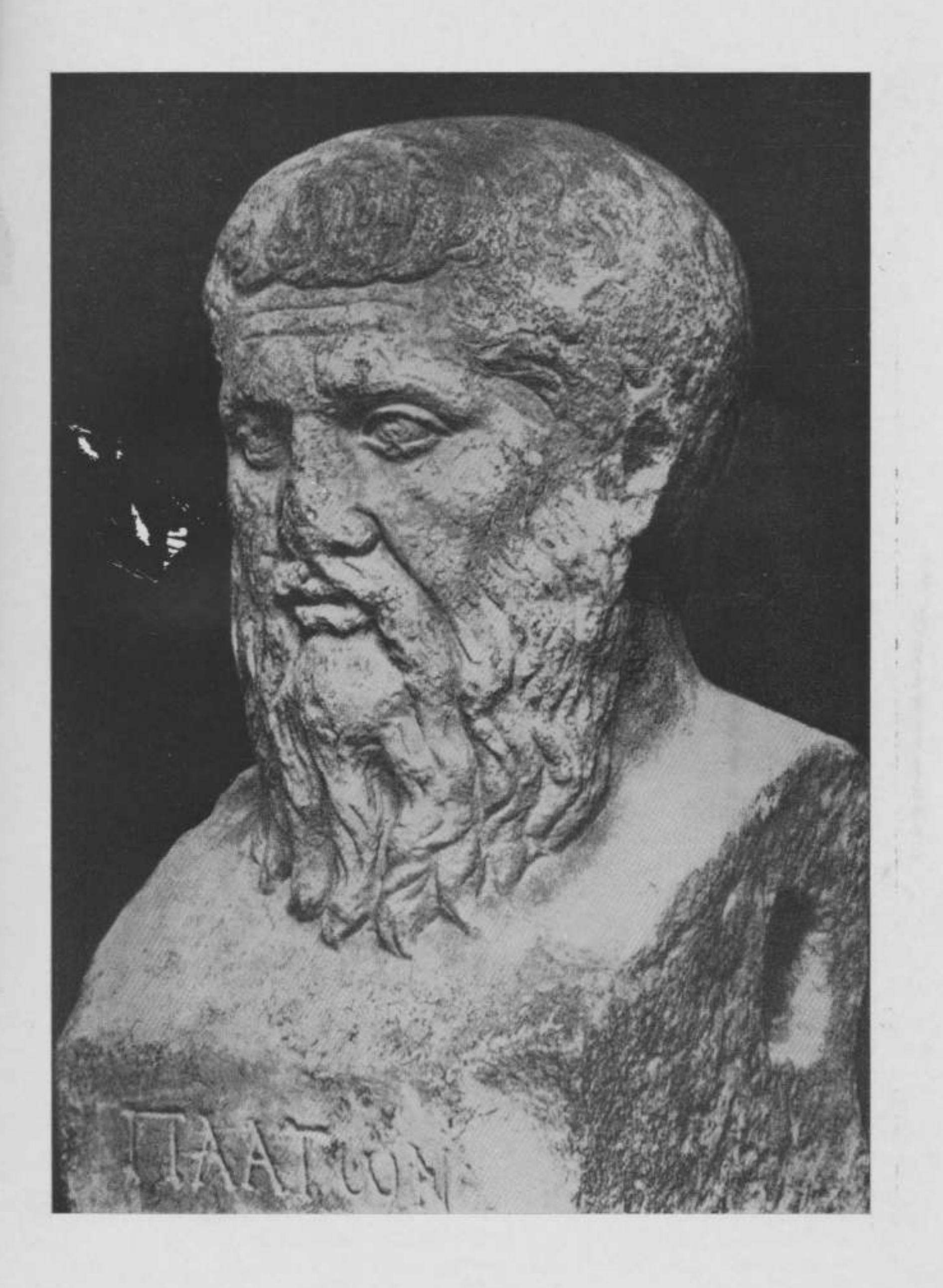
A nosotros esas disposiciones nos parecen excéntricas. Pues ¿qué daño puede haber en personificar una figura grotesca? Unos cuantos gestos extravagantes, realizados para diversión de los demás y de nosotros mismos, no nos van a contaminar hasta las raíces. Verdaderamente, si Platón impusiera su ley, todos los juegos infantiles tendrían que ser revisados por un juez.

Sin embargo Platón tenía excelentes razones para escribir seriamente sobre el juego. Los juegos infantiles, en su opinión, son un instrumento fundamental en la formación del carácter, pues es a través de la imitación de los demás como llegamos a ser lo que somos. Como dijo James Harris en el siglo XVIII, en una observación citada por Sir Joshua Reynolds, podemos «simular un goce hasta que hallamos que un goce sobrevive, y sentimos que lo que empezó en la ficción termina en la realidad»[6]. Esto es exactamente lo que Platón quería decir. Edmund Burke, que en la práctica de la oratoria debía

de ser un actor consumado, efectuó este experimento en su propia persona. «He observado con frecuencia —dice de sí mismo—que al remedar las actitudes y gestos de hombres coléricos, o apacibles, o atemorizados, o intrépidos, he hallado mi alma involuntariamente inclinada a la pasión cuyas manifestaciones externas me esforzaba por imitar; más aún, estoy convencido de que es difícil evitarlo, por más que uno se empeñe en deslindar la pasión de sus gestos correspondientes» [7].

Si aceptamos como válidas estas observaciones—y sería difícil negar que los juegos inocentes no siempre son inocentes, y que la ficción tiende a echar raíces en la realidad—las consecuencias son de lo más desagradables, pues nos vemos obligados a tomar el arte tan seriamente como Platón, quien al final nos aconseja designar a un drástico censor. Nosotros sabemos que este es mal consejo, porque la censura efectiva es una contradicción «in terminis». Como la poda de las plantas, infunde renovador vigor allí donde efectúa sus cortes; pero si ataca a la raíz, destruye la planta que se había propuesto mejorar. No obstante, teniendo en cuenta claramente todas estas reservas, aún podemos aprender bastante de Platón si observamos cómo imagina a su censor en funciones, cómo estima que un estado ideal debe proceder cuando oficialmente destierra a un poeta peligroso. «Si un hombre de tal especie—dice—viene a nosotros para mostrarnos su arte, nos arrodillaremos ante él como ante un ser sagrado, maravilloso, cautivador: pero no le permitiremos quedarse entre nosotros. Le ungiremos con mirra y pondremos una corona de cintas en su cabeza, y le enviaremos a otra ciudad» [8].

Si tuviéramos que traducir este ritual a los usos modernos sonaría como algo burlesco: significaría que antes de que un artista pueda ser condenado debe ser objeto de los más altos honores que se puedan conceder, recibiendo algo así como la Medalla del Mérito. Platón comprendió lo que pocos parecen comprender hoy, que el artista realmente peligroso es el gran artista: «un



1. *Busto de Platón,* anteriormente Altes Museum (núm. 300), Berlín.



2. Renoir: *Autorretrato*, dedicado a Vollard.

ser sagrado, maravilloso, cautivador». Platón creía—y así lo dijo de manera inconfundible—que los grandes males «vienen de una plenitud de naturaleza» antes que de una deficiencia, «mientras que las almas débiles son apenas capaces de ningún bien ni de ningún mal verdaderamente grandes»[9]. Es evidente, a juzgar por esta observación, que Platón no pasó nunca por la clase de experiencia que llevó a Jacob Burckhardt a definir la mediocridad como la fuerza verdaderamente diabólica que actúa en el mundo[10]. Puesto que sabemos la gran verdad de la setencia de Burckhardt, nos nos resulta fácil seguir a Platón cuando insinúa que sólo la imaginación poderosa puede ser destructora, mientras que los trastornos causados por las débiles carecen de importancia. Pero Platón vivía en Grecia, y su propia evidencia y la de otros sugieren que las fuerzas griegas de destrucción no eran mediocres. Basta pensar en Alcibíades.

A riesgo de decir una perogrullada, debo recordar aquí un hecho de la historia antigua. Platón vio a las artes y a la poesía, en Grecia, alcanzar una cima de perfección y equilibrio al mismo tiempo que veía desintegrarse el estado griego; y sintió, y acaso experimentó en su propia persona, una profunda conexión entre estos dos procesos. Si los griegos no hubieran sido tan sensibles a una frase exquisita o a un bello gesto, podrían haber juzgado un discurso político por su verdad y no por el esplendor con que se pronunciaba; mas su buen juicio estaba minado por su imaginación. Si no me equivoco, Platón se encontró con el mismo dilema que un médico con experiencia al diagnosticar una enfermedad para la que no se conoce ningún medio curativo, quien, desesperado y por caridad hacia su paciente, prescribe un remedio ineficaz. En tales casos, no decimos que el diagnóstico sea erróneo porque falle el remedio; y quizá esta cortesía deba hacerse extensiva también a Platón. Su remedio—la censura estatal—es un remedio desesperado y un evidente fracaso. Su diagnóstico, no obstante, puede estar bien.

Al contemplar estos acontecimientos con la debida perspectiva, un crítico moderno de Platón acaso conceda que la desintegración política de Grecia aconteció en el momento en que el arte griego alcanzaba la cima de su refinamiento; pero si ese crítico ha leído a David Hume, no dejará de plantear otra cuestión: ¿Por qué pretender que exista una relación entre dos hechos, simplemente porque ocurrieran al mismo tiempo? ¿No podría ser accidental su conjunción?

Puede serlo, sin duda, y sería insensato negarlo; pero es muy raro que los accidentes se repitan. En el Renacimiento italiano, el más espléndido despliegue de energías artísticas era de nuevo acompañado por la desintegración política. En el famoso libro de Burckhardt, *La Cultura del Renacimiento,* el primer capítulo describe la anarquía, la lucha y el despotismo, las violentas erupciones de la pasión humana que azotaban las ciudades-estado italianas; y Burckhardt tituló irónicamente este capítulo, el más angustioso de su libro, «El Estado como Obra de Arte» (*Der Staat als Kunstwerk*). Tomó este título, en mi opinión, de la *Filosofía de la Historia,* de Hegel, donde vemos un epígrafe muy parecido—«La Obra de Arte política»—al frente de un capítulo sobre las ciudades-estado de la Grecia antigua; y aquí la significación es inconfundible: un estado dominado por la imaginación artística. «Hasta en su destrucción—escribe Hegel—, se muestra magnífico el espíritu de Atenas... Ante la tragedia, nada más elevado y admirable que la jovialidad y la indiferencia con que los atenienses acompañan a su moralidad a la tumba» [11].

Debe haber quedado ahora absolutamente claro que al relacionar la palabra «arte» con la palabra «anarquía» no tenía yo nada de original. Simplemente continuaba haciéndome eco de un pensamiento que ya preocupó a Platón, Goethe, Baudelaire y Burckhardt; y podrían citarse muchos otros autores, tan distintos entre sí como próximos todos ellos a las fuentes del arte, que han efectuado la mismo observación. El hecho, sin embargo, de

que esos pensamientos no sean nuevos, acaso los recomiende mucho más a nuestra atención. Si la liberación de energías imaginativas es una amenaza para el artista, y debe ser controlada por él con cuidado, la misma amenaza se nos trasmite a nosotros, si bien en menor grado, cuando participamos en la experiencia del artista. Pero ¿qué precauciones tomamos, en nuestra atareada vida artística, para no ser arrollados por esas fuerzas, o para no asfixiarlas? ¿Cómo evita el exceso o la atrofia nuestra economía artística?

No hago estas preguntas en un estricto sentido profesional. No nos interesa aquí el problema, con ser en sí tan interesante, de cómo se las arregla un crítico de arte, por ejemplo, obligado a visitar una exposición tras otra, para mantener su sensibilidad en forma y su juicio despierto; o cómo puede examinar un historiador del arte todos los marfiles medievales en existencia sin que se vaya enmoheciendo su percepción de los mismos. Que los hombres dedicados a esas tareas pierdan ocasionalmente su sentido de la proporción es uno de los riesgos profesionales con que toda profesión debe contar. Mis preguntas se refieren al público en general, cuyo sentido de ponderación es mucho más importante, pues es esencial a la buena marcha de una sociedad que el conjunto esté menos loco que las partes.

He oído hablar a hombres eminentes e inteligentes sobre el Arte y la Sociedad, y sobre el Arte y el Estado, y el problema que preocupó a Platón durante toda su vida no lo llegaron siquiera a columbrar. Sustentaban sus argumentos en la generosa suposición de que la más amplia difusión posible del arte no puede por menos que tener efectos benignos y civilizadores, una opinión que Buckhardt, bien provisto de pruebas históricas, desautorizaría como necio y vano optimismo.

El difunto Mr. Kussevitzky solía decir que toda la música del mundo siempre será poca para nosotros: cuanto más música se ejecute y oiga, tanto mejor para todos. Está claro, me parece a mí, que se ha salido con

la suya. En la actualidad se toca y escucha más música que en ninguna otra época de la historia; y casi podemos asegurar que otro tanto ocurre con la difusión de la literatura. Y qué diremos de las artes plásticas. Estamos inundados de exposiciones, y saturados de libros de reproducciones; y estos vastos conglomerados de imágenes disponibles son asimilados con una avidez y, me permito añadir, con un grado tal de inteligencia que hubiera desconcertado a otras generaciones con menos capacidad de adaptación. Son ahora rarísimos los casos en que una persona, situada ante un idioma pictórico extraño y nuevo para ella, lo desautorice tildándolo de estratagema de un bufón que no sabe siquiera dibujar. Hoy, afortunadamente, no suelen darse ya tales reacciones; pero la entrega casi incondicional al arte parece igual de alarmante. Es como si se hubieran abierto las esclusas de la imaginación y las aguas prorrumpieran como una tromba por todas partes sin encontrar resistencia. El sacrosanto temor ya no habita entre nosotros.

Pero tal vez el temor se haya hecho superfluo. La difusión trae consigo una pérdida de densidad. Somos muy dados al arte, pero éste nos roza ligeramente, y tal es la razón de que podamos tomarlo en tanta cantidad y de tantas clases diferentes. Si un hombre tiene tiempo y recursos, puede ver un día en Londres una exposición que comprenda toda la obra de Picasso, y al siguiente otra en París que comprenda toda la de Poussin, y—lo que es más asombroso de todo—hallarse en ambas plenamente complacido. Cuando tan variadas y extensas muestras de artistas incompatibles se reciben con igual interés y aprecio, es evidente que los que visitan esas exposiciones han adquirido una recia inmunidad para con ellas. El arte es tan bien recibido porque ha perdido su acicate.

Muchos artistas de nuestra época, me parece a mí, saben perfectamente, aunque no todos cometan la imprudencia de decirlo, que se dirigen a un público cuyo insaciable apetito de arte está contrarrestado por una

atrofia progresiva de los órganos receptivos [12]. Si el arte moderno es a veces estridente, no es sólo por culpa del artista. Todos tenemos tendencia a elevar el tono de voz cuando nos dirigimos a personas que se están volviendo sordas. Artistas de actitudes tan diferentes como Arp, Picasso, Rouault y Klee, todos han hecho uso en un momento o en otro de lo que André Gide llamaba «el acto gratuito», una cruel conmoción que debíamos sentir al enfrentarnos con lo patentemente absurdo o con lo repulsivo [13]. La famosa técnica de la «alienación» de Brecht se había propuesto acabar con la inercia de la endopatía [14]; y todos sabemos los medios que han probado a emplear los *Angry Young Men* para llamar la atención de su público; pero estos efectos tienen pocas probabilidades de perdurar. Como con el color ininterrumpido utilizado por los pintores *Fauves* [15] o la monstruosa muñequería de *Ubi Roi* [16], la impresión se desvanece cuando se hace familiar, y el artificio por el que en un principio se concibió y realizó se le hace un puesto en la larga galería de artificios modernos, donde, bien clasificado y claramente rotulado, atrae y satisface al peregrino desapasionado o apenas excita su curiosidad.

Podría creerse que Platón hubiera debido envidiar la situación en que nosotros nos hallamos. El temido demonio de la imaginación, que había tratado en vano de exorcizar, ha perdido por fin el poder de perjudicarnos. Aquellos salvajes enmascarados de ídolos gesticulantes que espantaban a Goethe hasta el punto de hacerle perder su clásica mesura han sido todos ya domesticados para tranquilidad nuestra. Los tenemos aquí entre nosotros y nos sirven de placer. La profecía de Isaías del pacífico reino donde se apacienten juntos el lobo y el cordero, y el leopardo yazga con el cabrito, y el león coma paja como el buey se ha cumplido en nuestra visión del arte, pero sólo del arte, pues en ningún otro aspecto de nuestra existencia estamos preparados para hacer el peculiar sacrificio que aquí se requiere. En el paraíso de Isaías el cabrito y el buey siguen tal y como

ahora los conocemos, pero el leopardo y el león se ven obligados a deshacerse de sus dientes.

Y posiblemente sea ésa la causa de nuestra desorientación. Como Platón y Baudelaire y Goethe vieron muy claramente, la fascinación del arte es inseparable de sus peligros. Pero por fieramente que salten nuestros leones y leopardos, sabemos que son mansos, y ya no nos asustan con sus cabriolas.

Es una suerte que esta forma de apatía sea explorada de nuevo por un gran filósofo. Hace aproximadamente siglo y medio, cuando estos síntomas comenzaron a hacer su aparición, fueron claramente reconocidos por Hegel, que estudió esta moderna enfermedad con la misma solicitud con que Platón había estudiado la antigua. Explicaba Hegel que cuando el arte es llevado a una zona de seguridad, puede seguir siendo realmente un arte de primerísima calidad, e incluso un arte popularísimo, pero su efecto sobre nuestra existencia se desvanecerá [17].

Vale la pena escuchar a Hegel sobre este punto. Por floja que sea su metafísica, como observador del mundo de los hombres era tan perspicaz como Montaigne. La vida artística que él veía a su alrededor se parecía a la nuestra en muchos aspectos. Era el apogeo del romanticismo, y del romanticismo berlinés por más señas. La imaginación había sido liberada de las restricciones de los convencionalismos, y cundía el sentimiento general de que el arte había llegado en el final de su desarrollo a lo que constituye su propio y verdadero ser. La producción poética era tan rica y variada, que el joven Friedrich Schlegel la comparaba a una tienda de ultramarinos: canciones populares, romances caballerescos, cantos épicos griegos, nórdicos, cristianos; epigramas, himnos patrióticos y hasta «odas iroquesas o de caníbales para aficionados a la antropofagia» [18]. En las artes plásticas, la tétrica fantasía de los cuentos diabólicos, plasmada en el travieso estilo de Fuseli, podía apreciarse al lado de dibujos castos, abstemios, neoclásicos, di-

señados al modo de Flaxman, para quien Ingres no pudo inventar mayor elogio que llamarle «el Canova inglés» (el arte moderno de aquella época era tan internacional como el nuestro). Y luego estaban los estéticos Primitivos: nobles salvajes en comunión con la naturaleza, amantes del arte popular y de las antigüedades medievales, y por encima de todos, los Nazarenos, que fundaban su arte en la conversión religiosa.

Hegel lo vio, y lo encontró deficiente [19]; interesante, sí, pero eso en su opinión no era un elogio. La aplicación de la palabra «interesante» a una obra de arte fue, en realidad, una invención de los románticos [20], y al seguir hoy con ese hábito adoptamos sin querer una actitud romántica. En tiempos de Hegel era nueva, y él comprendió lo que significaba. Un objeto «interesante» tiene la cualidad de detenernos y llamar nuestra atención; nos enteramos de lo que se trata y luego no le volvemos a hacer caso. Una experiencia «interesante» es aquella que no tiene efectos duraderos.

Así instruyó Hegel su sumario. A su juicio, había llegado el momento en la historia del mundo en que el arte no continuaría vinculado, como lo había estado en el pasado, a las energías centrales del hombre; se desplazaría hacia la periferia, donde constituiría un amplio horizonte de espléndida diversidad. El centro sería ocupado por la ciencia—es decir, por un espíritu implacable de investigación racional—. La clase de ciencia que Hegel preveía no tiene ninguna semejanza con la ciencia de hoy: en ese aspecto fue un mal profeta [21]. Pero el lugar que la ciencia ocupa en nuestras vidas lo vaticinó correctamente, e igualmente acertó en cuanto al lugar que asignaba al arte. Explicaba que en una era científica la gente continuaría pintando y haciendo esculturas, escribiendo poesía y componiendo música, y en tanto que los hombres hacían todo esto, sería de desear que lo hicieran bien. Pero no nos engañemos, escribe: «Por espléndidas que puedan parecernos las efigies de los dioses griegos, y por mucha perfección

que hallemos en las imágenes de Dios Padre, de Cristo y de la Virgen María, de nada sirve; ya no caemos de rodillas»[22]. Lo que Hegel quería decir fue magníficamente ilustrado unos cuarenta años después por Manet, cuando pintó *Cristo con los Angeles*. A diferencia del cuadro de Mantegna sobre el mismo asunto, esta obra pictórica no se hizo con la intención de obligar a nadie a arrodillarse. Se pintó para una exposición, no para una iglesia. Manet deseaba que se la admirase como pintura pura.

Estaría claro, entonces, que al desplazarse hacia la periferia el arte no pierde su calidad como arte; sólo pierde su impacto directo sobre nuestra existencia: se convierte en una espléndida superfluidad. Un arte así desligado de las realidades de la vida no deja de ser amplia e intensamente disfrutado. Por el contrario, nada nos proporciona mayor placer que comulgar con unas imágenes tan libres. Como explicaba Baudelaire con incomparable claridad, la risa provocada por una comedia de Molière, que es una risa significativa porque se refiere a la vida, es más ruin y menos intensa que la pura, desinteresada e incontrolable risa que puede asaltarnos ante una extravagante *drôlerie* de Callot, una fantasía sin relación alguna con nuestra existencia. Según Baudelaire, la pura fantasía produce «arte por el arte», un arte altivo que no está al servicio de nada ni de nadie y que plantea todos sus problemas desde dentro[23].

Aunque Hegel relegó este arte a la periferia, le fascinaban los poderes que llevaba consigo. Su lenguaje se hace elocuente y casi poético cuando describe la libertad plástica y la viveza de improvisación que un artista o un poeta pueden lograr al permitir a su imaginación que vague sin temor alguno, entrando ligeramente en diversas experiencias, unas ya conocidas, otras remotas, sin dejarse apresar por ninguna. Concebido de esta manera, un poema de amor será un poema de amor *imaginado*, y sacará su tono y su forma solamente de la ima-

ginación. En tales producciones, dice Hegel, «no hallamos ningún anhelo, obsesión o deseo personal, sino tan sólo una pura complacencia en el fenómeno»; y describe ese estado de desapego como «un inagotable abandono de la imaginación a sí misma, un juego inocente..., y con ello un secreto ardimiento y deleite de sensibilidad... que eleva el alma, a través de la serenidad de la forma, por encima de toda angustiosa complicación en las limitaciones de la realidad» [24].

Cualquiera que crea en los tiempos modernos en el «arte puro» habrá de admitir que esta descripción es bastante precisa. Hegel no era extraño a aquella enrarecida experiencia que disfrutó Mr. Clive Bell en lo que él llamaba «forma significante» [25], pero el lenguaje de Hegel era más radical. Explicaba este pensador que la absoluta libertad del arte, por la que el arte puede vincularse libremente a cualquier sustancia que elija a fin de ejercer sobre ella la imaginación, ha hecho del nuevo artista una *tabula rasa* [26]. Infinitamente susceptible a formas nuevas, porque ninguna forma puede considerarse definitiva, se halla en un estado de perpetua auto-transformación, comprometido en lo que Hegel llama muy originalmente *unendliche Herumbildung,* una infinita plasticidad [27].

Es evidente que Hegel previó el alcance de las primeras manifestaciones de un fenómeno del que ahora tenemos nosotros plena confirmación, pero a pesar de la brillantez de su descripción, en cierto aspecto su análisis es tan incompleto como el de Platón. Platón no previó que los peligros del arte, que tanto temía, no podrían afectar a un pueblo que se habría inmunizado contra ellos. Hegel, por el contrario, no podía imaginar que el arte pudiera volver a hacerse peligroso. Aunque consideraba la posibilidad de un arte del futuro, tal vez más rico y refinado que el arte que él había visto, suponía que, por muy variado que nuestro arte pudiera llegar a ser, se mantendría ya siempre desligado de la realidad, porque, tal como lo dijo él mismo, «se ha realizado to-

talmente y ha llegado a ser ya todo lo que tenía que ser»[28]. Según Hegel, cuando el arte se hace puro deja de ser serio, y en eso consiste su esplendor definitivo.

Si Hegel hubiera tenido razón, continuaría el arte perpetuamente en un estado de gloriosa intrascendencia; pero aquí es muy posible que se pasara de listo y olvidara algunas de sus propias reflexiones sobre el método: «Todavía retiene el espíritu, en las profundidades de su presente, algo de las fases por que parece haber pasado»[29]. Aunque la expresión es oscura, la idea está clara: el pasado no es destruido por el presente, sino que sobrevive en él como una fuerza latente. Según esto, ninguna fase de la historia debe tenerse por irrevocablemente conclusa. Es innegable que en nuestra civilización, por muy vivo que parezca estar el arte, se ha convertido en una ocupación marginal; pero Hegel está demasiado seguro en su creencia de que el arte vaya a seguir siendo marginal para siempre. «En ciertas épocas—como escribió Burckhardt—rebosa el mundo falso escepticismo... Del verdadero nunca habrá lo suficiente»[30].

II

LA PARTICIPACION ESTETICA

En el curso de la primera conferencia indiqué que la amplia difusión actual del arte, y con ella la gran expansión de nuestro horizonte artístico, ha sido posible en virtud de una fácil respuesta al arte, de una cierta desenvoltura que hemos adquirido para tocar la superficie de muchas y muy diversas experiencias artísticas, sin llegar a dejarnos influir en serio por ninguna. Y suponía yo una relación entre esta desapegada manera de contemplar el arte y el hecho de que éste se haya visto desplazado a la periferia de nuestras vidas, mientras que el centro es ocupado por la ciencia.

Puesto que la ciencia se ha convertido en nuestro coco moderno y puede utilizarse como cabeza de turco para todas nuestros fallos, podríamos caer en la tentación de pretender que el arte fue empujado a la periferia por la ciencia o, si no por la ciencia sola, por la ciencia combinada con una forma de comercio que fomenta una vasta y rápida distribución. Una acusación en este sentido fue la formulada por André Gide, cuyas palabras deben tomarse con cierta reserva. En un ataque excesivamente áspero a propósito de ciertos ejercicios de forma con que vio a Matisse preocupado en su estudio, Gide alegó que cuando un pintor cultiva la pintura por la pintura misma, y dibuja por pura recreación en el juego de las líneas, sin otra preocupación que la perfección formal de su *métier*, producirá un arte

romo de espíritu, tal como admirablemente conviene «a un público impaciente y a unos comerciantes especuladores». Gide tuvo la audacia de llamar a este arte *«une peinture décérébrée»*, una especie de pintura «descerebrada» y deshumanizada [31].

No hay duda de que Gide tenía razón, y no era el único, cuando pensaba que vastos sectores de nuestro arte se han deshumanizado porque el arte ha sido reducido a un puro *métier* [32]; pero sería ilusorio suponer que el arte ha sufrido estas alteraciones como víctima. Su papel ha sido el de un activo copartícipe. Quizá pueda ilustrar este punto con un ejemplo que tiene la ventaja de haber sido tomado del pasado, de modo que podemos considerarlo desapasionadamente.

En el siglo XVI se lamentaba Ariosto de que la caballería había sido destruida por la introducción de las armas de fuego. Hizo ese aserto, que parece bastante plausible, en su poema épico heroico-burlesco *Orlando furioso,* donde el héroe, un caballero medieval espléndido y disparatado, encuentra uno de esos aborrecidos y anticaballerescos instrumentos bélicos y, tras un discurso apropiado para el caso, lo arroja al fondo del mar [33]. Ahora no puede caber duda alguna de que la introducción de las armas de fuego contribuyó a la desaparición de la caballería medieval, y, sin embargo, si hemos de mencionar uno de los agentes que con más fuerza y eficacia colaboraron para que la caballería pasase de moda, tal es el poema de Ariosto *Orlando furioso,* donde los héroes han sido situados en tan fantástico ambiente, y representan papeles tan asombrosamente ridículos, que al lector no le puede quedar duda alguna de su irrealidad. Ariosto preparó el camino a Don Quijote. Si la caballería murió, no fue solamente a causa de las armas de fuego; murió en la imaginación y por la imaginación, y especialmente por obra y gracia de la poesía de Ariosto. El poeta es agente en aquellos cambios y transformaciones de los que se ve a sí mismo sólo como víctima.

Esta regla puede aplicarse a la posición marginal del arte en la actualidad. El arte ha sido desplazado del centro de nuestra vida no solamente por la ciencia aplicada, sino antes que nada por su propio impulso centrífugo. Durante más de un siglo, la mayor parte del arte occidental ha sido creado y disfrutado en la presunción de que la experiencia artística será más intensa si ayuda a evadirse al espectador de sus costumbres y preocupaciones ordinarias. El liberarnos de nuestras habituales ataduras ha llegado a ser la principal tarea que encomendamos al artista. Si pensamos, por ejemplo, en Manet, Mallarmé, Joyce o Stravinsky, veremos que casi todos los triunfos artísticos de los últimos cien años fueron en primer lugar triunfos de quebrantamiento: la grandeza de un artista se revelaba en su facultad de dislocar nuestros hábitos de percepción y descubrir nuevos mundos de sensibilidad. «Es más fácil pintar la Naturaleza que combatirla», era una de las admoniciones que Kandinsky se hacía a sí mismo [34]; y recordaba sus conversaciones con Schoenberg sobre «la emancipación de la disonancia» [35]. En literatura, Remy de Gourmont—un divagador impresionable, excesivamente valorado por T. S. Eliot en *Sacred Wood* como «la conciencia crítica de una generación [36]—intentó desafiar la comodidad que reportan los viejos hábitos buscando una perpetua renovación en el divorcio: «Me he pasado toda la vida haciendo disociaciones, disociaciones de ideas, disociaciones de sentimientos, y si mi obra vale algo, es porque he perseverado en este método» [37]. Como Rimbaud escribió en su famosa *Lettre du voyant*, el poeta moderno llega a su propio y verdadero ser por un sistemático «desbarajuste de todos los sentidos» [38].

Es evidentemente un hecho psicológico que cuando los colores, las formas, los tonos o las palabras aparecen en audaces dislocaciones o colisiones, liberados de esta manera de sus habituales inmediaciones y circunstancias, sentimos con una nueva intensidad su calidad de sensaciones brutas. De ahí esa íntima y peligrosa rela-

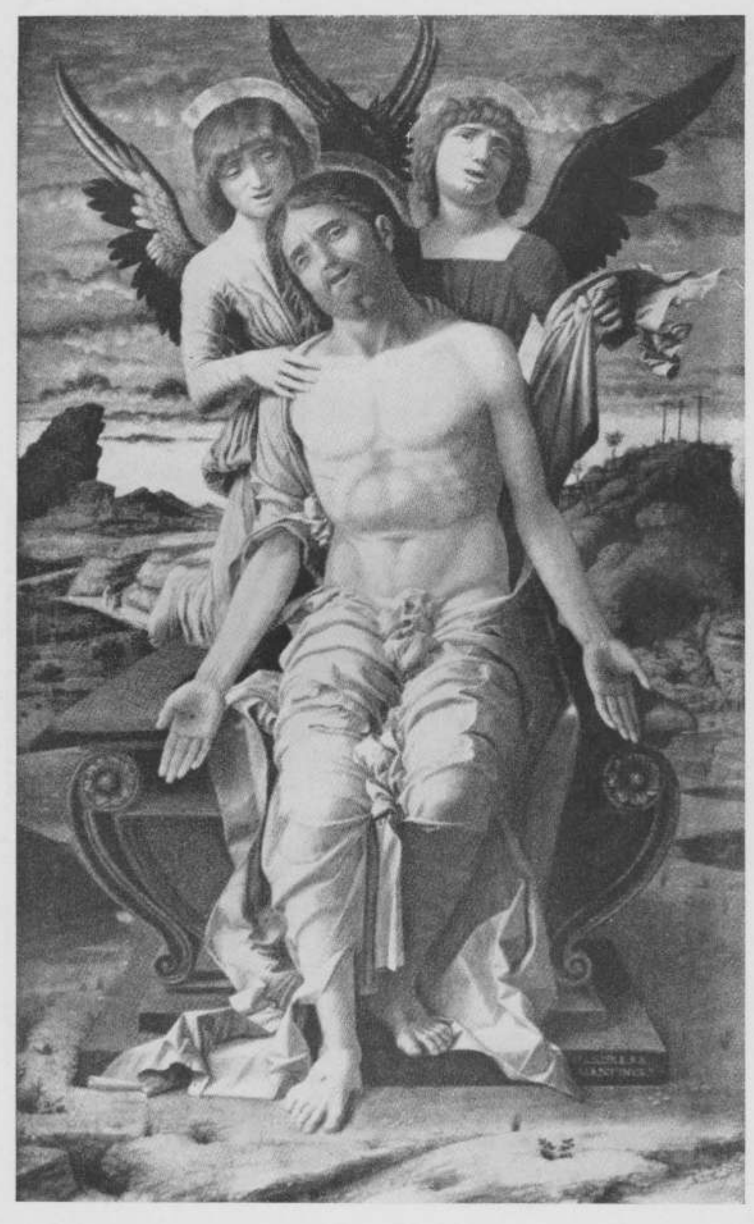
ción entre purismo y barbarismo que Paul Valéry observaba en sí mismo. «Nada conduce más expeditamente a la perfecta barbarie—escribió—que una adhesión exclusiva al espíritu puro... Yo he conocido muy de cerca ese fanatismo» [39]. Ya se llame *Monsieur Teste, Monsieur Croche* o Stephen Daedalus (por no hablar del Frenhofer de Balzac en *Le chef-d'œuvre inconnu*), el retrato del poeta, músico o pintor puro es siempre el de un desterrado descontentadizo, curiosamente asomado al borde del abismo y registrando los distantes armónicos por los cuales, según la *Harmonielehre* de Schoenberg, emergen nuevas consonancias de la dislocación expresiva. Como dijo Mallarmé con sardónica precisión: «La Destruction fut ma Béatrice» [40]. Verlaine, en *Les poètes maudits*, celebró este desolado estado de exaltación con el juego de palabras *bealtitudo* [41].

Podría argüirse que este predicamento no es nada nuevo ni inusitado; la energía creadora siempre ha tenido el efecto de transformar o configurar los hábitos perceptivos. No obstante, en el pasado, cuando aún estaban los artistas en auténtico contacto con el mundo de la acción, sus innovaciones—por muy regocijantes o inquietantes que fueran—se producían de una manera casi incidental respecto a las funciones vitales de que el arte era subsidiario; pero hoy la inventiva artística es un fin en sí misma. El arte se ha hecho «experimental».

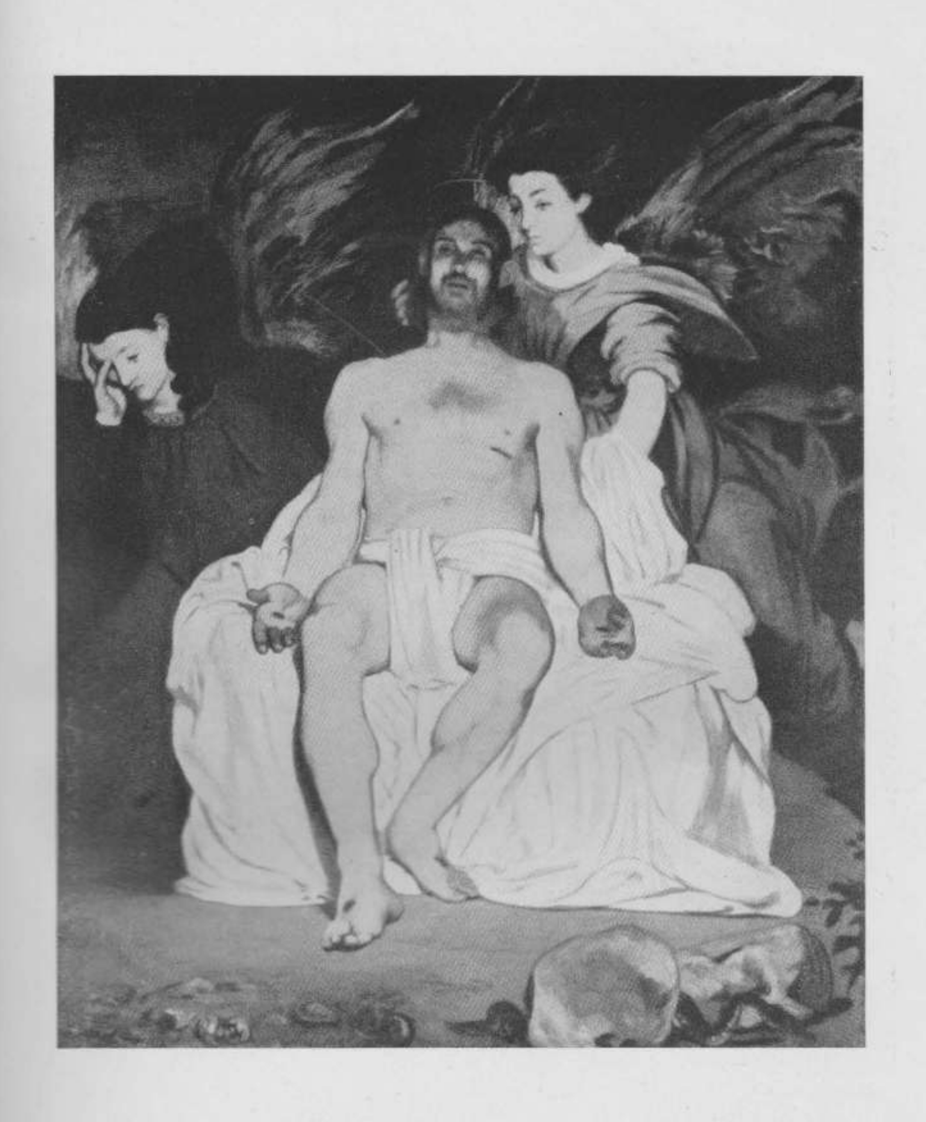
Es significativo que esta palabra «experimento», que pertenece al laboratorio del científico, haya sido transferida al estudio del artista. No es una metáfora casual, pues aunque los artistas entienden hoy menos de ciencia que en los siglos XVI o XVII, su imaginación parece obsesionada por un deseo de imitar los procedimientos científicos: parecen actuar frecuentemente en sus estudios como si estuvieran en un laboratorio, realizando una serie de experimentos controlados con la esperanza de llegar a una solución científica valedera. Y cuando se exponen al público los productos de estos austeros ejer-



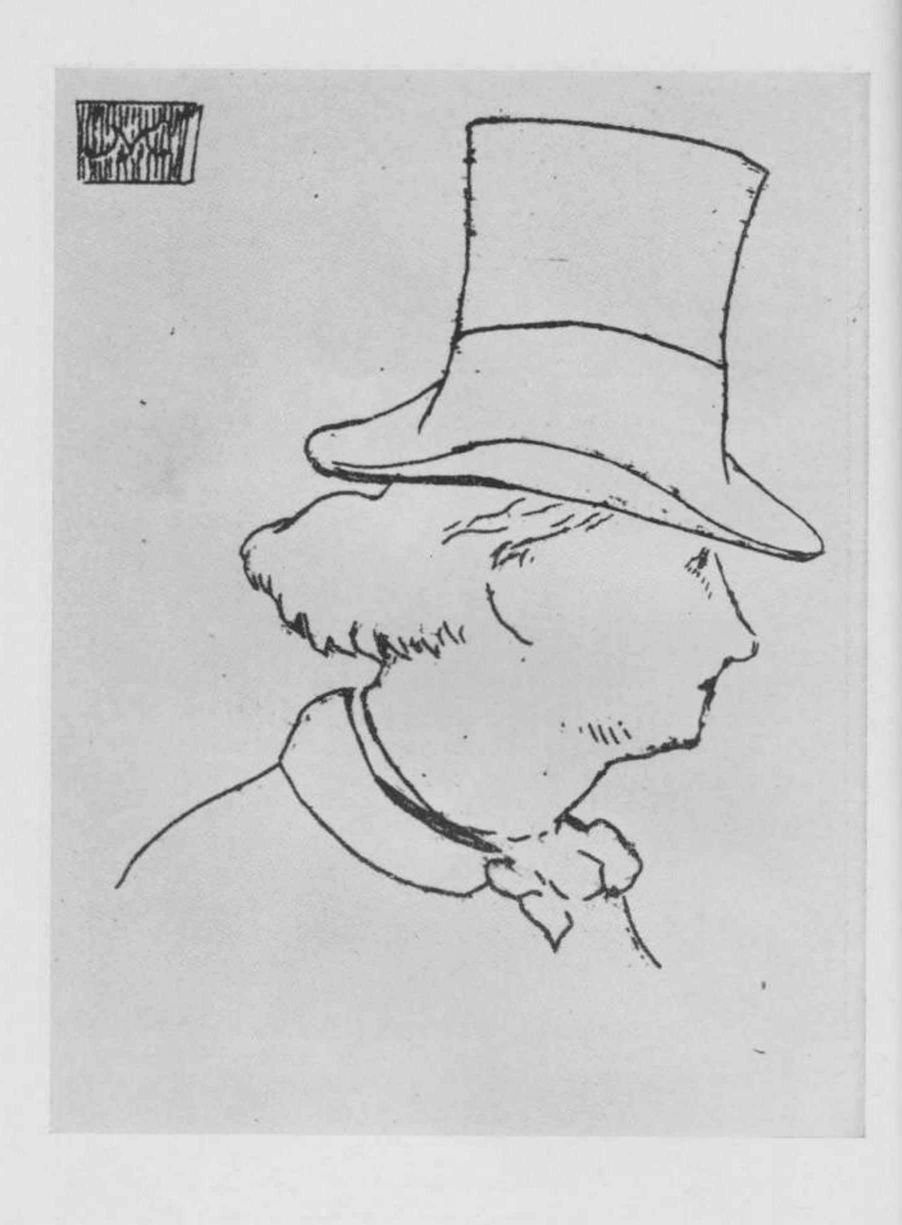
3. *Retrato de Hegel.* Litografía de la época por Ludwig Sebbers. Goethe-Museum, Düsseldorf.



4. Mantegna: *Cristo con los ángeles.* Museo de Arte del Estado, Copenhague.



5. Manet: *Cristo con los ángeles.* Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



6. *Retrato de Baudelaire,* por Manet. Aguafuerte.

cicios, reducen al espectador a la condición de un observador que mira la última aventura del artista con interés, pero sin participación vital [42].

Sería estúpido suponer que esta situación puede ser modificada por el simple deseo de que cambie. El cultivo del arte por el arte, que está en la raíz de la disociación, tiene ya una historia tan larga, y sobre todo tan creadora, que no puede ser desautorizado con las palabras «No creo en él» o «He cambiado de parecer». Como dijo una vez un gran sociólogo en un momento de cólera, la historia no es un autobús del que pueda uno apearse según la propia conveniencia. Puesto que es un hecho histórico que todas las artes—la música y la poesía no menos que la pintura—fueron simultáneamente arrebatadas por una fuerza centrífuga, sería pueril buscar la causa en la intención o en una amigable conspiración de todos los excéntricos: el impulso era mucho más profundo que toda veleidad o antojo individual. De aquí que no pueda ser revocado por una simple decisión. Si el arte ha de volver a representar un papel más central en nuestras vidas, quiere esto decir que nuestras vidas tendrán que cambiar, y ese es un proceso que no depende solamente de los artistas y de los críticos; pero no hay ningún inconveniente en efectuar un pequeño y modestísimo comienzo. He creído, por lo tanto, que podría ser de utilidad inquirir lo que nosotros mismos, en el goce del arte, podríamos hacer, o dejar de hacer, para que nuestra participación en el arte se haga más vital. Y por mi formación de historiador del arte, dirijo en primer lugar mis pensamientos a algunos de los fallos de mi propia profesión, pues no podemos negar que hemos contribuido en cierto modo a la deshumanización de la percepción artística.

Los historiadores del arte son ellos mismos parte de la historia y están muy lejos de quedar inmunes al talante artístico de su época. El profesor suizo Heinrich Wölfflin, por ejemplo, acaso el mayor historiador del arte de la pasada generación, respondía tan perfecta-

mente a las corrientes preponderantes del purismo estético[43], que desarrolló una técnica de disociación al menos tan extremada como la de Remy de Gourmont. Su visión de las cosas queda perfectamente resumida en su famosa observación de que la esencia del estilo gótico es tan evidente en un zapato puntiagudo como en una catedral. Wölfflin no era hombre a quien hubiera que decir que un zapato, por gótico que sea su estilo, no es el equivalente de una catedral, y que una teoría del estilo es incompleta si no acierta a establecer claramente esta diferencia; pero él andaba preocupado con una verdad muchísimo más embarazosa y revolucionaria. Había descubierto que cuanto más cargado esté un objeto de emociones religiosas, más obstáculos presenta a una percepción puramente visual. Las catedrales góticas provocan visiones más confusas que los zapatos góticos; y la causa está no solamente en su mayor complejidad formal, sino en el hecho de que su aura piadosa nos confunde y anonada. Wölfflin insistía en que el ojo debe ejercitarse con formas que no le distraigan tanto con su carga emocional. De manera que nunca estaba satisfecho cuando rastreaba el estilo de un maestro en el trazado de una cabeza o figura humanas. «En el dibujo de una simple ventana de la nariz—escribía con aire retador—deben reconocerse los rasgos esenciales del estilo»[44]. Su ideal era lo que él llamaba «una historia del arte de las menores partículas» que rastreara evoluciones de la forma comparando «mano con mano, nube con nube, rama con rama, descendiendo hasta las líneas que presentan las vetas de la madera»[45].

Una disciplina de esta clase es tranquilizadora. En el momento en que hemos descendido hasta la curva de la ventana de la nariz, podemos estar seguros de que estudiamos la forma por sí misma, y no por el objeto que configura; y desde ese punto podemos ascender r[illegible] nuevamente hasta el rostro y la figura completa sin mi[illegible]do a ninguna clase de distracciones humanas. Hasta un[illegible] catedral puede entonces hacerse digna de nues-

tra confianza. Y, sin embargo, una cuestión bastante primaria sigue sin respuesta: ¿Por qué un hombre en sus cabales ha de buscar garantía artística en una catedral? Las grandes obras de arte no parecen estar nunca tan limpias como pretenden los puristas estéticos, ya que invariablemente nos envuelven en esa especie de «absurdo emocional» de que el método de Wölfflin se había propuesto librarnos. En efecto, una catedral contemplada con ojos de Wölfflin ya no es en absoluto una catedral, sino un sistema cristalino de formas visuales. En cuanto al dibujo de un rostro humano, la boca y los ojos pueden tener un determinado campo de expresión para el que no nos preparará por completo el estudio de una ventana de la nariz.

Al desestimar y rechazar a todos esos intrusos ilícitos, Wölfflin redujo su percepción artística a un sentido de la forma sin mácula de emoción, y esto le dio la posibilidad de moverse con envidiable facilidad de Rafael a Rubens y de Holbein a Rembrandt sin preocuparse de las fuerzas imaginativas que sus temas pictóricos se propusieron liberar. A los que protestaban que su purga radical de emociones despojaba a los grandes artistas del poder de movernos, respondía tranquilamente: «En filología nadie se ha quejado nunca de que la estimación de las personalidades poéticas sufre menoscabo por las investigaciones lingüísticas o estilísticas en general» [46]. Admitía que su propósito era introducir en el estudio del arte lo que los estudiantes de letras habían aceptado ya hacía tiempo como una distinción entre los estudios literarios y lingüísticos. La gramática histórica, pensaba, puede estar a salvo de los transportes emocionales o poéticos [47].

De esta sublime desconsideración de las pasiones humanas se han derivado grandes beneficios para el estudio del arte, que Wölfflin compartió especialmente con Riegl, el gran fundador de la Escuela de Viena. Su desapego trajo aparejadas una nueva lozanía y amplitud de miras, una liberación de los prejuicios, un propósito

de exploración de lo desconocido, aun lo repulsivo, y de emprender nuevas aventuras de sensibilidad. A ellos debemos el que ya no se juzgue hoy un estilo por los cánones de otro. El arte de las postrimerías del Imperio Romano o el arte barroco, anteriormente despreciados como artes de decadencia, se aprecian ahora por su peculiar calidad [48]. Palabras como «decadente», «primitivo», «bárbaro», «manierista» han perdido su significación peyorativa. Ha caído la barrera entre artes mayores y menores: un loto egipcio ornamental se estudia con el mismo celo que la tumba de un faraón. No menos atención, quizás aún más, se presta a los dibujos de Miguel Angel que a sus frescos. Y para volver a la fórmula de Wölfflin, un zapato puntiagudo puede instruirnos acerca de una catedral.

Si es verdad, como he indicado, que el público en general ha adquirido cierta facilidad para tocar la superficie de muchas y diversas obras de arte sin dejarse enredar seriamente en las mallas de ninguna, poca duda puede caber de que esta aproximación fue estimulada por el experto de arte. Ya tomemos por caso a Wölfflin o Riegl y la Escuela de Viena, o a Roger Fry y Clive Bell, o Bernard Berenson, todos ellos desarrollaron metódicamente una habilidad exquisita para sacar lo mejor de lo más exterior de una obra de arte sin entrar necesariamente en contacto con sus fuerzas imaginativas, esquivando incluso muchas veces ese contacto, ya que podía perturbar la lúcida aplicación de una técnica melindrosa [49].

Era de esperar que estos refinamientos exagerados provocaran una reacción de cierta violencia. Y hoy presenciamos nosotros dicha reacción en una nueva filosofía del arte, bastante tosca, que pretende remediar los fallos de la teoría del arte puro volviéndolo todo simplemente del revés. En lugar de un arte independiente de todo compromiso, que se complacía en su separación de la vida ordinaria, nos encontramos ahora con un arte que nos compromete totalmente en la vida real—lo que

en Francia se llama *art engagé*—. Si yo no estoy seguro de la validez de esta doctrina, es porque me parece que incurre esencialmente en el mismo error que la teoría que trata de impugnar. Ambas intentan evadirse, en opuestas direcciones, del hecho simple y fundamental de que el arte es un ejercicio de la imaginación, que nos compromete y nos desliga al mismo tiempo; nos hace participar en lo que nos presenta, no obstante presentárnoslo como una ficción estética. De esa doble raíz —participación y ficción—saca el arte su poder para ampliar nuestra visión, transportándonos más allá de lo que se nos da de hecho, y para intensificar nuestra experiencia por la participación afectiva, pero trae consigo una persistente oscilación entre la experiencia inmediata de lo real y la experiencia vicaria. El arte habita en esta región de ambigüedad e incertidumbre, y es arte solamente en tanto se mantiene esta ambigüedad. Sin embargo, la incertidumbre es una circunstancia difícil para vivir en ella, y a nosotros nos asalta repetidamente la tentación de cambiarla por unas cuantas certidumbres estrechas, pero positivas, y no obstante sabemos muy bien que tan pronto como la imaginación artística empieza a obrar en nosotros, dejamos la seguridad de la orilla para lanzarnos al mar abierto.

No tenemos más que asistir a una representación teatral para sentirnos entrar de buen grado en situaciones dramáticas en las que, aunque pudiéramos, no quisiéramos vernos envueltos; y, no obstante, pueden atraer nuestra participación con tal fuerza que serían difíciles de soportar sin un ingrediente de ficción. Si todas las tragedias que vemos en el escenario tuviéramos que experimentarlas como *art engagé*, es poco probable que las sobreviviéramos. Nuestros fundamentalistas estéticos no se atienen a sus propias normas. Si de verdad vivieran su doctrina ya habrían muerto.

Hace unos diez años se hizo mucho mejor y más finamente la misma observación en un editorial sobre Arte Puro en *The Times Literary Supplement*[50], dirigido con-

tra el revivir de un viejo error en la apreciación de Fra Angélico. Se había dicho que este pintor está tan santamente en su arte que, para experimentar esa virtud de santidad, el espectador debe hallarse en buena disposición moral. El autor del editorial respondía que para apreciar a Fra Angélico podrá ser necesario un entendimiento de la bondad, pero que esto no quiere decir que uno tenga que ser bueno. «¿Es necesario entonces —se preguntaba—estar lleno de temores supersticiosos para que a uno le mueva la escultura mejicana, o ávido de carne para entender el arte del hombre de las cavernas?»

John Ruskin, a quien fácilmente podría confundirse con un profeta dogmático del comprometerse en el arte, se admiró mucho cuando observó un inesperado poder de desapego en ciertos maestros nórdicos del siglo XVI que sobresalían en temas tétricos o terroríficos. «Aquellos maestros—escribió—eran demasiado buenos artífices para que nada les afligiera muy en serio; sus espíritus se aplicaban por entero a su obra, y eran capaces de ocuparse en temas aflictivos o terroríficos con el mayor empeño porque no eran propensos a dejarse inmutar por ninguna emoción de angustia o de terror» [51].

Algo de esa misma liberación del temor y la aflicción debe atribuirse también a los artífices primitivos. En algunas tribus supersticiosas los ejecutantes del ritual gozan el beneficio de conjuros especiales que les protegen contra los terrores que administran. Los encantadores de serpientes no temen a las serpientes venenosas que manejan, y el escultor mejicano difícilmente habría conseguido hacer que sus dioses inspirasen un terror tan efectivo si él se hubiera visto dominado por ese terror cuando esculpía la piedra. El más bárbaro de los artífices parece así estar en posesión de ese curioso poder de desdoblamiento que Baudelaire consideraba indispensable al arte: «El artista—escribe—no es artista sino a condición de ser doble y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza» [52].

Me parece cosa cierta que ninguna teoría del arte es completa si ignora la escisión de la conciencia que permite al artista vivir en dos mundos: sentir lo real e imaginar que lo siente, dando así a los hechos la autoridad de la ficción, en la que otros puedan participar vicariamente [53]. Síguese de esto que nuestra respuesta al arte, a su vez, no será una respuesta plena y verdadera si no acertamos a reproducir en nosotros mismos algo de la doble naturaleza del artista.

Cuán difícil es esto de realizar aún lo recuerdo vivamente por un típico error de apreciación en que incurrí de joven al ver por primera vez una exposición de pintura expresionista alemana. Las paredes estaban llenas de cuadros apocalípticos pintados en colores violentos y formas incongruentes. Yo encontré este arte agresivo singularmente conmovedor y lo engullí con el sano apetito y el buen estómago de la juventud. En medio de estos placeres me asaltó de pronto una idea que me inquietó enormemente; y tal vez aún me inquietaría, a no ser porque me he vuelto menos serio. Se me ocurrió que si todos aquellos cuadros tan intensos, uno tras otro, hubieran sido experimentados por mí con la intensidad que requerían, deberían estar fuera de quicio, pero evidentemente no lo estaba. Y, haciendo extensiva esta idea a los numerosos visitantes que habían presenciado conmigo la misma exposición, llegué a la conclusión de que algo tenía que haber allí de falso; que aquellos pintores producían una ilusión de intensidad, pero no eran tan intensos como pretendían [54].

En aquella época yo creía que éste era un criticismo válido, pero ya no lo creo así. Todo artista se propone crear una ficción persuasiva, y si lo consigue, ¿por qué llamar a esto su fracaso? No hay nada de falso en una ilusión de intensidad, con tal que la ilusión se mantenga. El mal estaba, como puedo ver ahora retrospectivamente, en que la ilusión *no* se mantenía; y como desde entonces he visto muchos cuadros expresionistas, creo que ello se debía a una doble causa, que actuaba en

dos niveles enteramente distintos. En primer lugar, en aquella temprana exposición había algunos cuadros bastante mediocres—obras de Heckendorf, Jäckel o Melzer, cuyos nombres están casi olvidados en la actualidad—. Aun cuando la mediocridad tendería en cualquier estilo a debilitar o destruir la ilusión estética, la mediocridad que pretende ser intensa tiene un efecto peculiarmente repulsivo. Pero esta clase de repulsión—y esto es importante—puede ser causada también por un cuadro de ese estilo estéticamente válido y vigoroso, porque podemos no simpatizar con la actitud apocalíptica del pintor. Puede uno tocar la trompeta del Juicio Final una vez; pero no debe tocarla todos los días. Cuando el máximo del estímulo se produce con mecánica regularidad, no puede por menos que sufrir una ligera relajación; y entiendo por relajación un fallo humano antes que un fallo estético: implica una falta de ponderación, un prurito por los extremos y la completa ausencia de sentido del humor, todo lo cual puede contribuir a hacer la ilusión estética de lo más forzada.

Por estas razones hay mucho que decir para el historiador del arte Carl Justi, que a fines del siglo XIX tanto contribuyó al redescubrimiento del Greco[55]. En su juicio se combinaba un sagaz conocimiento de las calidades del Greco como pintor con una repulsa cautelosamente considerada de su carácter artístico. Hay muchas personas, incluyéndome a mí mismo, que reaccionan precisamente de esta manera ante la música de Wágner y la poesía de Rilke, reconociendo el poder de un genio superior, pero sin dejar de advertir que ésa es la clase de poder a la que uno no debe rendirse. Y no es imposible que gran parte del arte mejicano, tanto antiguo como moderno, esté mucho más expuesto a este tipo de crítica, porque su fuerza artística es innegable. Cuando vemos con qué esplendor se trasluce la ferocidad de los guerreros aztecas a través de sus soberbias efigies, no podemos por menos que recordar la advertencia de Platón según la cual los artistas dotados de tal poder

son «seres sagrados, maravillosos y cautivadores», pero que debemos guardarnos de su maleficio. La misma especie de reserva conviene adoptar ante el perpetuo *fortissimo* de Kokoschka o Rouault.

He escogido estos casos al azar para indicar no sólo que podemos, sino que debemos reaccionar ante una obra de arte en dos niveles: debemos juzgarla estéticamente en sus propios términos, pero también debemos decidir si hallamos aceptables esos términos. El hecho de que reconozcamos la fuerza de una realización artística no es base suficiente para desestimar su sesgo humano; y el que seamos críticos de este sesgo no es razón para negar sus méritos artísticos. Los defensores del *art engagé* quisieran persuadirnos de que no sólo es erróneo, sino inicuo, elogiar una obra de arte desde el punto de vista estético si no estamos de acuerdo con sus motivaciones; mientras que los afiliados al arte puro quisieran que aceptáramos toda clase de logros artísticos en sus propios términos sin indagar nunca los supuestos subyacentes. Como dijo Croce bastante rudamente, no hay «doble fondo» *(doppio fondo)* en la maleta del arte[56]. Y raras veces ha sido expresada con tanta gracia una falsedad.

Cuando uno lee esa notable frase de Croce siente la corriente de aire fresco que aquel autor inmensamente erudito creyó haber dejado irrumpir en su biblioteca. Todos esos significados secundarios, inflexiones armónicas, matices, alusiones al desgaire, mudas suposiciones, que persistentemente obstaculizan nuestra visión del arte, quedan eliminados con un gesto magnífico: el arte es lo fundamental, y es fundamental en todos los sentidos. Hemos de experimentarlo directamente, o no experimentarlo de ninguna manera.

Para hacer justicia a Croce y a Wölfflin, así como a Roger Fry, deberíamos decir que, como la mayoría de los grandes hombres, no se sentían atados por su método; sabían darlo de lado muy elegantemente. Y quizás haya sido esa la gracia salvadora de muchos propugna-

dores del arte puro[57]. Por regla general eran demasiado inteligentes para no sospechar que el arte raras veces ha sido tan puro, tan puro como ellos querían hacer ver, pero creían que era la suya una saludable doctrina, especialmente en una época en que ya resultaba excesivo el sentimentalismo ante la obra de arte. Pero su éxito también ha sido algo excesivo. Recuerdo haber visto hace muchos años una elegante exposición de máscaras primitivas y otros objetos rituales en el Burlington Fine Arts Club, donde un grupo de inteligentes entendidos de arte los saboreaba por su pura belleza formal; y debo decir que en aquel ambiente de buen gusto los tales objetos de arte parecían tan inofensivos y salutíferos como una cesta de huevos frescos. No se les había dejado una sola gota de veneno. Todos se habían convertido en arte puro.

Es grande la tentación de abrazar el arte puro sólo por el hecho de que sea tan reconfortante. Puesto que las fuerzas imaginativas incorporadas en una figura pueden perturbar nuestro placer si no sabemos responder a ellas, siempre es alentador que nos digan que no son importantes. Pero tampoco ha sido necesario tal incentivo. Las grandes depuraciones del arte, de las que éste ha de emerger lozano y puro, se han convertido en una sistemática orgía[58]; y en esto somos también, mucho más de lo que nos damos cuenta, las víctimas y los agentes de una era científica. A fines de clasificación estilística, el tratamiento del arte *como si fuera puro* ha resultado ser una ficción útil y económica, no distinta a la construcción de modelos en la ciencia. Todo el que estudie la historia de los estilos sabe de qué gran ayuda sirve el pensar en términos de clases morfológicas. No hay inconveniente alguno en moverse entre tales abstracciones mientras que el modelo no sea confundido con la cosa; pero la teoría del arte puro es propensa a ese error. Resuelta a establecer una experiencia artística clara, pulcra y directa, depura excesivamente la obra de arte y la transforma en un maniquí estético.

Lo mismo que Le Corbusier consideraba una casa como una *machine à vivre*, así también los entendidos en arte hedonista consideran un cuadro como una *machine à sentir*, una ficción dotada de todo el esplendor y luminosidad que Yeats, en el poema titulado «The Circus Animals Desertion», atribuía a las representaciones de su fantasía; pero aquellas arbitrarias marionetas, concebidas, como él dice, por «pura ingeniosidad», no le servirán ya porque ha vuelto a la «trapería del corazón».

A escenario y actores rendí todo mi amor,
Y no a las cosas de que emblema son.

III

CRITICA DEL «SER UN ENTENDIDO EN ARTE»

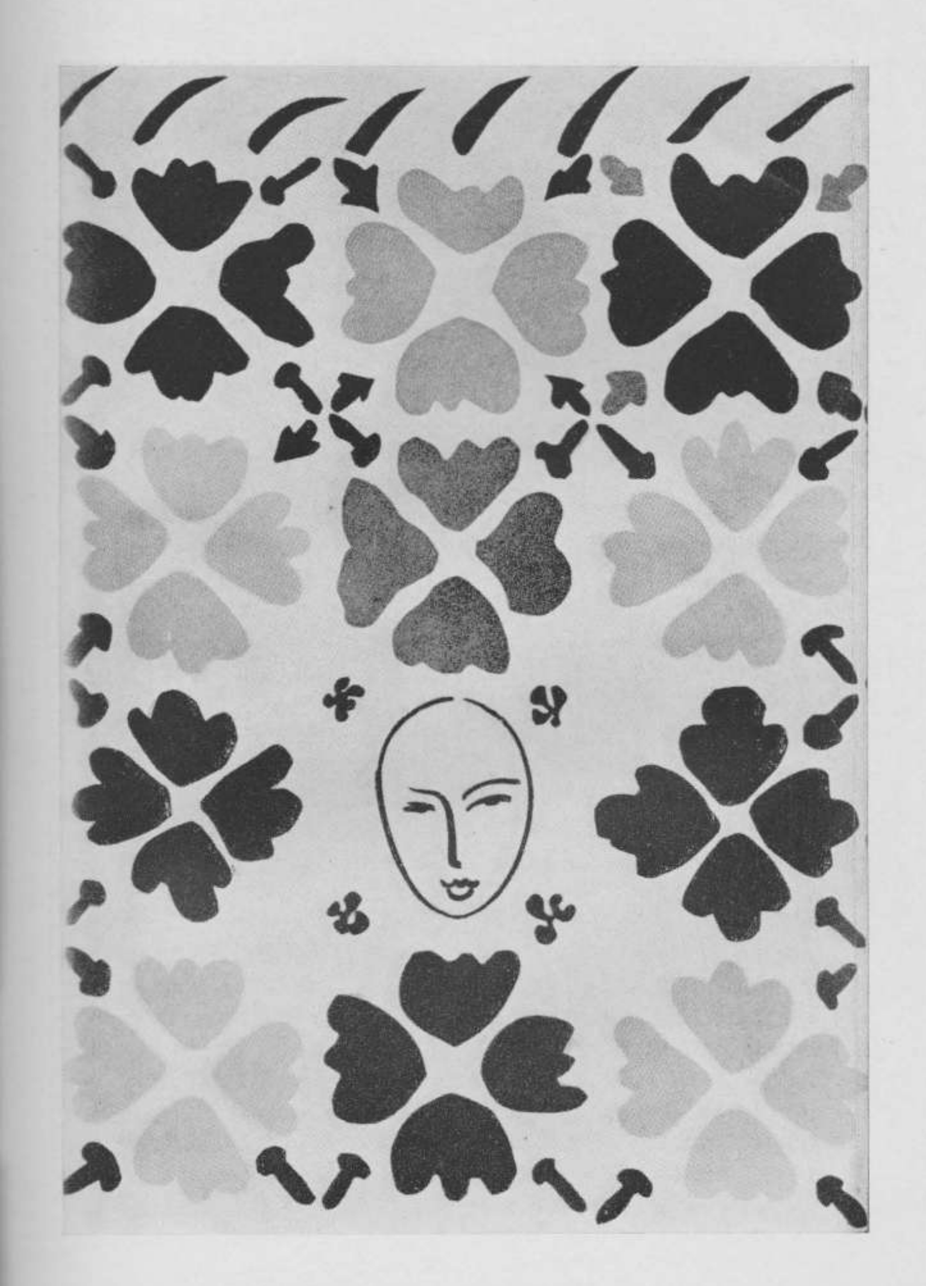
Al hablar del «ser un entendido en arte» *(connoisseurship)* no podemos evitar el tropiezo con la palabra *connoisseur*. Aunque los expertos ingleses en arte han sido eminentemente hábiles en la atribución de los dibujos y cuadros antiguos a los maestros correspondientes, la lengua inglesa no ha creado una palabra nativa que designe esa clase de habilidad. El *connoisseur* sigue siendo lo que era en el siglo XVIII, un tipo aparte en virtud de ciertos refinamientos del gusto para el que una palabra francesa parece ser designación apropiada.

Para hacerse una idea de un *connoisseur* del siglo XVIII sería peligroso entregarse sin reservas a Hogarth, a quien disgustaba todo lo francés y también todo lo que sonara a francés. Además, estaba empeñado en una guerra personal con un grupo de caballeros a quienes llamaba «*dealers in dark pictures*» («comerciantes de cuadros tenebrosos») que era su particular manera de combatir en la eterna batalla de los modernos contra los antiguos [59]. Con todo, Hogarth sabía lo que detestaba, y la sátira inteligente es siempre esclarecedora. Esto se ve por una carta, expresiva aunque indecorosa, que publicó en un periódico con el seudónimo de «Britophil». En ella describía el timo que dieron a un inglés ingenuo, haciéndole pagar una crecida suma por un cuadro «tenebroso» por el que no sentía especial predilección. Su tentador le persuadió a cometer esta tontería dirigiéndose a él con aires de superioridad:

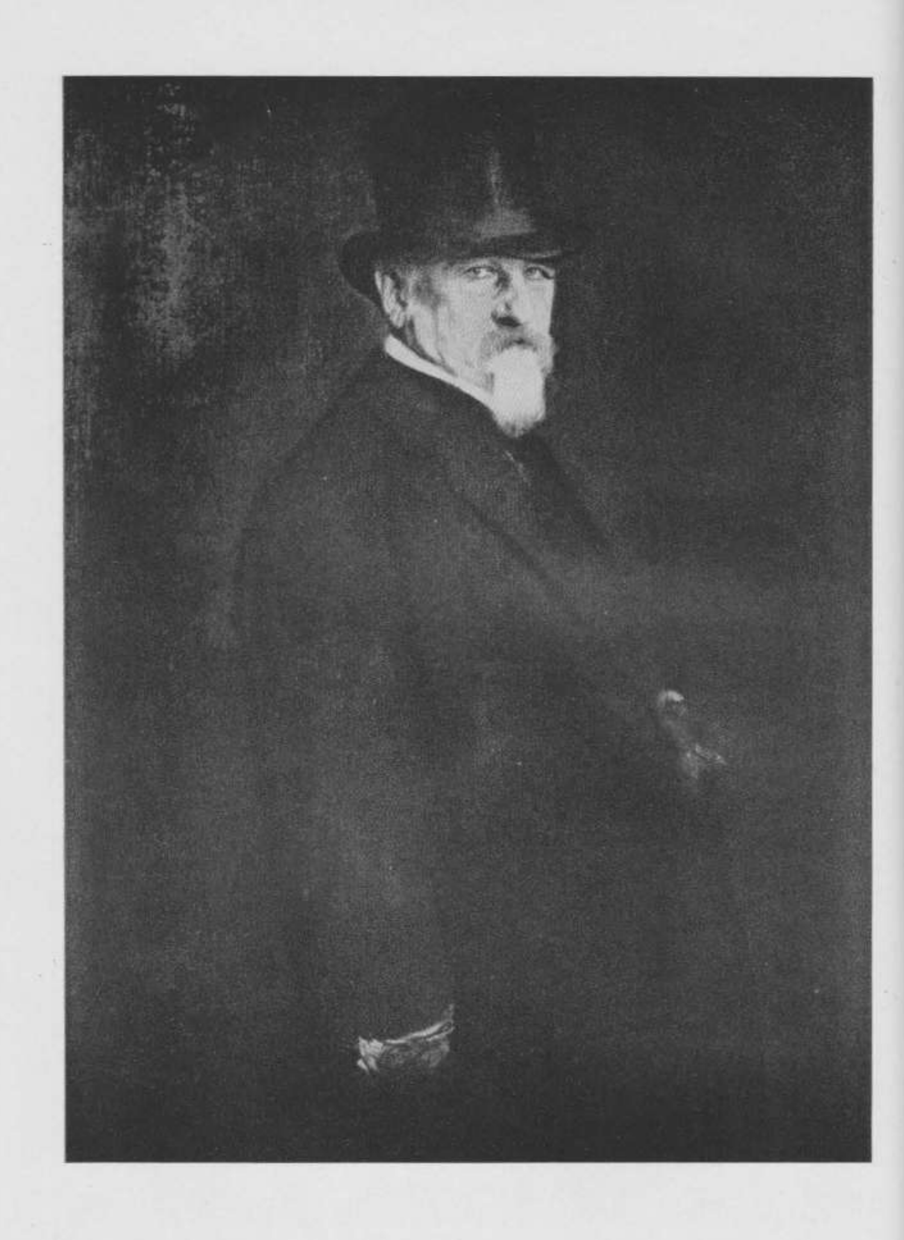
«Caballero [le dijo], ya veo que no es usted un *connoisseur;* le aseguro que el cuadro es un Alesso Baldminetto en su segundo y mejor estilo, pintado con atrevimiento y verdaderamente sublime...»—entonces, escupiendo en un lugar oscuro y restregándolo con un pañuelo sucio [el charlatán], pasa de un brinco al otro lado de la habitación y grita extasiado—: «¡Es una pincelada maravillosa! Podría uno tener este cuadro un año entero en su colección antes de llegar a advertir la mitad de sus bellezas» [60].

Hogarth tenía genio para captar los rasgos esenciales de las cosas, y casi todo lo esencial que había en el «ser entendido en arte» en el siglo XVIII se halla presente en esta pequeña parodia. El primer rasgo esencial es el de atribuir el nombre de un pintor a un cuadro anónimo, efectuar lo que se llama «una atribución»; y Alesso Baldminetto es una aceptable variante de Alesso Baldovinetti, que tuvo la buena suerte de existir. El segundo rasgo esencial es el prurito de exactitud; de aquí que se nos diga que el cuadro pertenece al segundo período de Baldminetto. Otro rasgo esencial consiste en llamar la atención sobre un oscuro detalle del cuadro y exagerar su mérito y su importancia; y el último rasgo, acaso el más significativo, consiste en hacer un gesto insinuando que no pueden darse más razones en que apoyar el juicio formulado por el *connoisseur,* porque es algo que hay que advertir y captar directamente, y, por tanto, inefable.

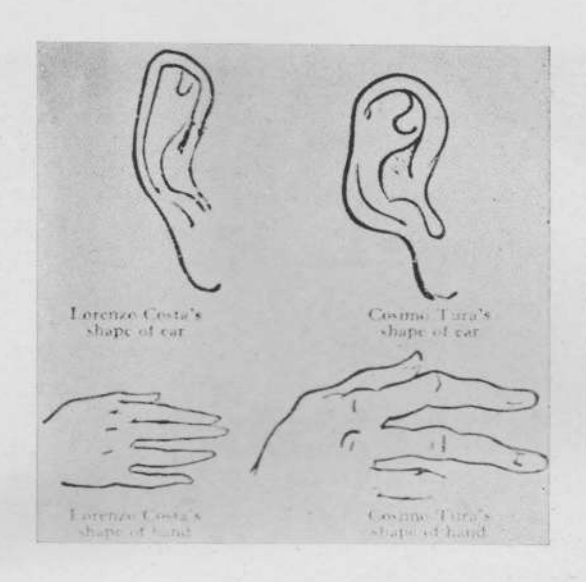
Desde los tiempos de Hogarth se ha acrecentado mucho la atención prestada a la autenticidad de los cuadros antiguos, y la importancia del *connoisseur* ha aumentado paralelamente no sólo para los museos, los coleccionistas y el comercio, sino también para los más desinteresados fines de la historia académica del arte. Si se propone una ambiciosa teoría, por ejemplo acerca de las ideas religiosas de Rembrandt, el *connoisseur* investigará si las obras de Rembrandt en que se basa la teoría son realmente de la mano del maestro. Más de una vez

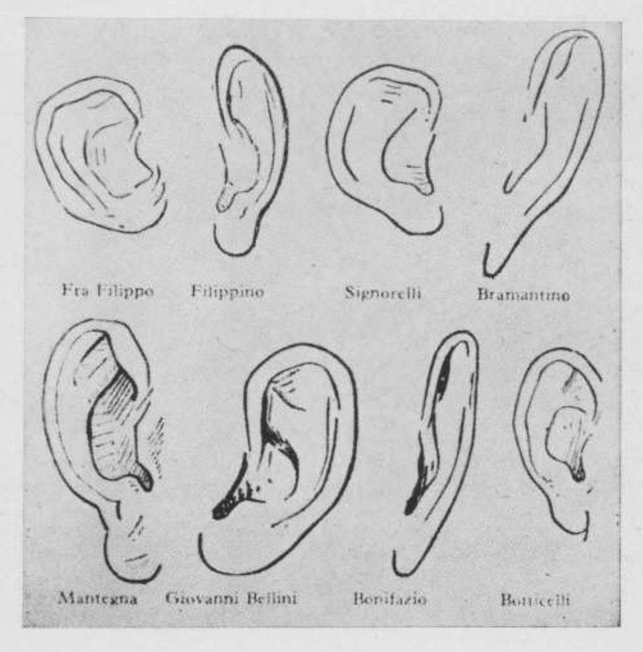


7. Matisse: *Máscara y flores.* Detalle de un *gran gouache recortado,* 1953.

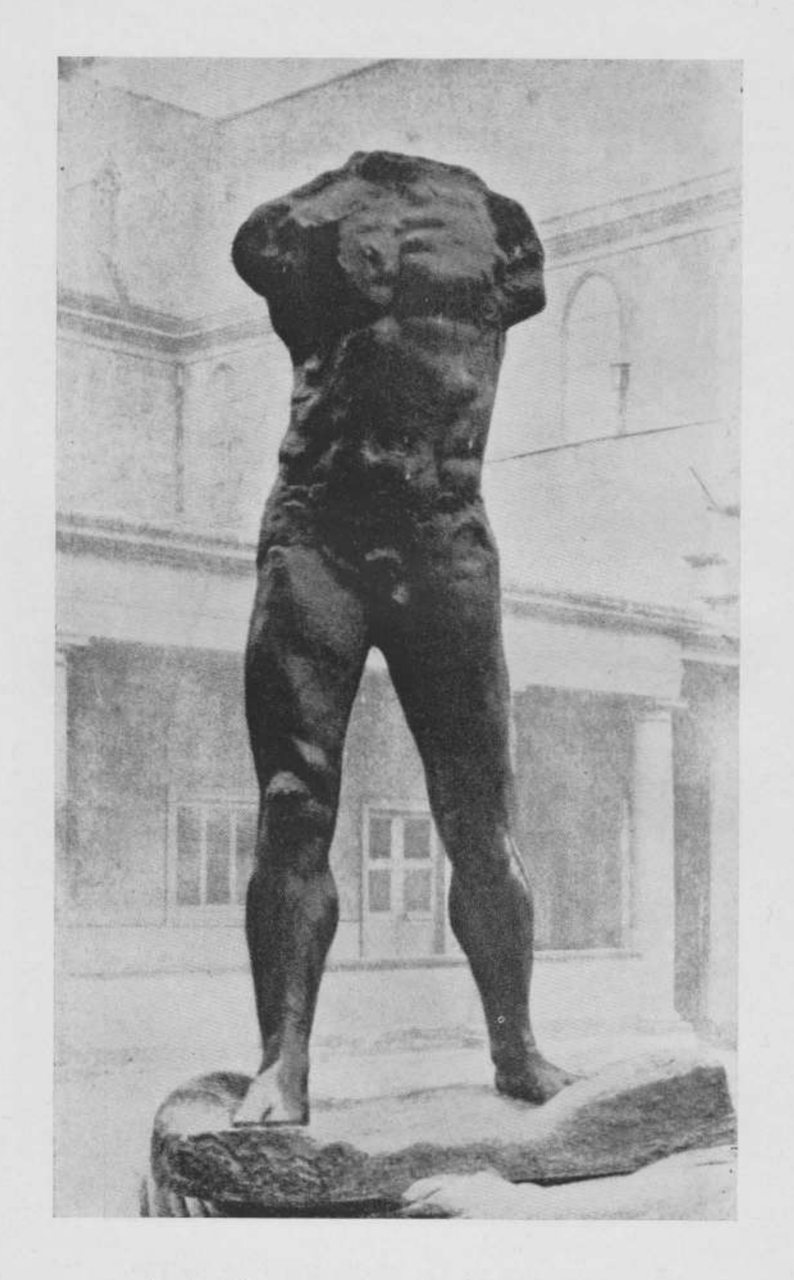


8. *Retrato de Giovanni Morelli*, por Lenbach. Academia Carrara, Bérgamo.





9. Ilustraciones de *The Berlin Gallery* y de *The Borghese Gallery,* por Giovanni Morelli.



10. Rodin: *L'homme qui marche.* Museo Rodin, París.

ocurre que las más bonitas armazones intelectuales se vienen al suelo con estrépito tan pronto como el *connoisseur* empieza a hacer calas y comprobaciones. ¿Pero qué tiene que ver hoy esta útil especie de crítico histórico con el Arte y la Anarquía?

No tendría nada que ver en absoluto si aún se dedicara solamente a la clase de trucos y artimañas que disgustaban a Hogarth; pero aquellos tiempos, poco más o menos, ya pasaron. Ser entendido en arte aplicado a la pintura se ha convertido en una consistente actividad profesional, y al guiarse en sus juicios por reglas inteligibles lleva consigo de buena gana una pequeña carga de filosofía. Como técnico hábil, el moderno *connoisseur* sabe por qué señales distinguir lo genuino de lo falsificado; puede demostrar la autenticidad. Como filósofo (es decir, como esteta) considera aquellos rasgos que revelan la autenticidad como las partes más importantes de un cuadro. Trataré aquí de discutir ambos aspectos de su trabajo, tanto la técnica como la estética subyacente.

En el siglo XIX racionalizó la técnica del entendimiento de arte un aficionado clarividente que efectuó su obra tan sumamente bien que ésta pasó casi imperceptiblemente a la obra de sus sucesores profesionales. Me refiero al gran innovador italiano Giovanni Morelli, a quien voy a dedicar buena parte de esta conferencia. *Connoisseur* verdaderamente genial, y de una experiencia vastísima, detestaba la grandilocuente verborrea que siempre hace que el estudio del arte inspire recelo sin necesidad. Estaba decidido a demostrar que no hay ningún misterio en el acto de efectuar una atribución; que como cualquier otra habilidad requiere ciertas dotes y práctica constante; que no descansa en poderes irracionales ni super-racionales, sino en una clara comprensión de las características particulares por las que el autor de un cuadro puede ser reconocido en su obra. A este fin desarrolló un método bien definido, el cual pretendió que transformaba las atribuciones, de adivinaciones

inspiradas, en proposiciones que se podían comprobar. Tildado de charlatanismo a raíz de su publicación, pero pronto adoptado por Frizzoni, Berenson, Friedländer y otros, y actualmente utilizado en todas las escuelas de historia del arte, el método de Morelli se basa en una técnica meticulosa de disociación visual—un caso extremo de esa especie de separación que hace nuestra percepción del arte una experiencia estrictamente marginal—.

Hallamos entonces que lo que al principio parece la excentricidad profesional de un método especializado es en realidad una exacta, acrisolada y por tanto estimable expresión de una excentricidad bastante más profunda en la que muchos de nosotros participamos. En otras palabras, me atrevo a sugerir que en algunas de nuestras maneras habituales de acercarnos al arte somos algo así como inconscientes morellianos; o para decirlo con más precisión, que el método morelliano ha llevado a su conclusión lógica algunos de nuestros prejuicios artísticos. Si Hogarth consideraba al *connoisseur* como figura marginal en la vida artística de su tiempo, y que era una especie de engorro que podía ser eliminado con provecho, yo me aventuraría a decir que la manera de considerar el arte el *connoisseur* ha llegado a arraigar entre nosotros porque el arte mismo se ha desplazado hacia la periferia. Examinemos, pues, tres puntos básicos para ver si estas reflexiones contienen algo de verdad; primero, qué clase de hombre fue Morelli; segundo, en qué consiste exactamente su método, y tercero, qué influencia tiene en nuestros modos corrientes de responder al arte.

Morelli era hijo de Verona, en donde nació el año 1816, y ciudadano adoptivo de Bérgamo, ciudad a la que legó una pequeña y exquisita colección de cuadros [61]. Poseía estudios de medicina, y era entendido en anatomía comparada; ocupó un cargo durante breve tiempo en la Universidad de Munich, pero nunca practicó su profesión. Dos vocaciones llegaron a absorber totalmente su vida:

la política y el arte. De joven se movió en el círculo de Bettina von Arnim, hizo amistad con el poeta Rückert y frecuentó el estudio del pintor Genelli, para quien incluso llegó a posar—lastimosa idea—como Prometeo; pero de 1848 a 1871 su pasión dominante fue la de un patriota italiano, que combatió por la liberación y la unificación de Italia. Hasta la última etapa de su vida, ya investido de la dignidad de Senador del Reino de Italia, no dispuso de tiempo suficiente para publicar sus revolucionarios descubrimientos en el terreno del arte italiano. Tal vez para asegurarles una acogida libre de prejuicios, y para satisfacer cierto gusto romántico por la ficción irónica, los publicó bajo un seudónimo extravagante y en una lengua extranjera.

Hizo como si su libro hubiera sido escrito por un ruso, Ivan Lermolieff (anagrama rusificado de Morelli), y traducido al alemán por un escritor que se llamaba Johannes Schwarze (que también significa Giovanni Morelli). En una prosa alemana lúcida y vigorosa, sin huella alguna de oscuridad teutónica, pero con muchos rasgos de espíritu eslavo, su doble ruso juega el papel de un joven turista atónito y resuelto. En una visita a Florencia se encuentra con un italiano patriota y anticlerical que le introduce a lo que Berenson iba a llamar los «rudimentos» del «ser entendido en arte». «Cuando salía una tarde del Palazzo Pitti—escribe nuestro ruso—me encontré bajando las escaleras en compañía de un provecto caballero, al parecer italiano de la mejor clase...». En ese tono anecdótico comienza el revolucionario capítulo sobre «Principios y Método».

Bromas aparte, Morelli tenía razones tácticas para presentar sus argumentos dentro de un marco ficticio. El empleo del diálogo le permitió contrastar la llaneza socrática de sus propias declaraciones con el hinchado lenguaje de sus antagonistas [62]. Durante una visita imaginaria a la Galería de Dresde, el presunto Lermolieff se ve envuelto en cortés conversación con una terca marisabidilla alemana de noble cuna, Elise von Blasewitz,

en presencia de su padre. La dama es terriblemente erudita, cita a Vasari y a Mengs con la misma facilidad que a los Schlegel, pero cuando Lermolieff trata de explicarle por qué la *Magdalena leyendo* no es obra de Correggio, las reminiscencias literarias de la joven se interponen entre el cuadro y sus lentes con montura de oro. Al final rechaza las opiniones de su interolcutor, tachándolas de «nihilismo ruso».

Ya en 1919—esto es, veintiocho años después de la muerte de Morelli—un renombrado crítico, Max Friedländer, todavía pudo referirse a él como a una especie de charlatán [63], aunque hacía luego unas cuantas reservas significativas. En primer lugar, no ponía en duda los resultados de Morelli, sino únicamente la manera en que Morelli pretendía haber llegado a ellos. El punto debatido parecía ser, pues, el método morelliano, pero hasta eso es demasiado decir, ya que Friedländer no negaba que el método fuera útil; él mismo lo aplicaba. Lo que intentaba negar era la posibilidad de obtener con aquel método los espectaculares resultados que había obtenido Morelli. En opinión de Fierdländer, las atribuciones de Morelli se habían obtenido por intuición, mientras que Morelli pretendía haberlas sacado por ciencia, y esto evidentemente era propio de un charlatán.

Sin lugar a dudas, las nuevas atribuciones eran espectaculares. Para citar sólo un ejemplo, la *Venus dormida*, de Giorgione, es hoy un cuadro tan familiar que podríamos figurarnos que siempre fue conocido como una de las grandes obras de Giorgione; pero hasta que Morelli vio detenidamente este cuadro, estaba catalogado en la Galería de Dresde como la copia de un Tiziano perdido, efectuada por Sassoferrato, lo cual tenía un sabor tan erudito que a todo el mundo satisfacía; y sin duda hubiese complacido a Hogarth. Solamente en la Galería de Dresde, se cambió de nombre a cuarenta y seis cuadros merced a los descubrimientos de Morelli, y en otros museos el cataclismo fue más o menos de la misma magni-

tud. Su amigo, Sir Henry Layard no exageró al escribir que Morelli había provocado una revolución.

Y ahora dos palabras acerca del método morelliano. Como otros inventos revolucionarios, es a la vez sencillo y desconcertante. Explicaba Morelli que para reconocer la mano de un maestro en un cuadro determinado es necesario suspender, incluso invertir la reacción estética normal. Al contemplar un cuadro, nuestro impulso natural es entregarnos primero a la impresión general y luego concentrarnos en los rasgos particulares artísticamente importantes: composición, proporción, color, expresión, gesto. Ninguna de estas cosas, dice Morelli, nos revelará con certeza la mano de un pintor concreto, porque son técnicas de estudio que los pintores aprenden unos de otros. Puede ser cierto, por ejemplo, que Rafael agrupaba algunas de sus figuras en forma de pirámide, pero la composición piramidal llegó a ser un tópico de la escuela de Rafael, de manera que su presencia no nos garantiza la mano del maestro. Las figuras de Rafael expresan frecuentemente devoción elevando sus ojos de una manera sentimental, pero Rafael había aprendido este truco de Perugino, de modo que cualquier otro pintor de su propia escuela podía haberlo aprendido de él. Cuando vemos en un cuadro el retrato de una joven atribuido a Leonardo da Vinci, inadvertidamente nos concentramos en la sonrisa, considerada como característica de las figuras de Leonardo, pero no debemos olvidar que una legión de imitadores y copistas se han concentrado antes en esa sonrisa, con el resultado de que raras veces está ausente de sus cuadros. Es más, puesto que la expresión y la composición son factores artísticamente significativos, el restaurador tratará de preservarlos. En ellos es donde antes queda borrada la mano del maestro al ser reforzada; y, por supuesto, también atraen al falsificador.

Morelli sacó la única conclusión posible de estas observaciones. Para identificar la mano del maestro y distinguirla de la de un copista, hemos de basarnos en pe-

queñas idiosincrasias que no parecen esenciales, rasgos subordinados de aspecto tan nimio que no llamarían la atención de ningún imitador, restaurador o falsificador: la forma de la uña o del lóbulo de una oreja. Como éstas son partes inexpresivas de una figura, el artista mismo, no menos que su imitador, no se molesta probablemente tanto en su ejecución; son los puntos en que se abandona y obra con espontaneidad, y por esta razón le revelan inconfundiblemente. Este es en esencia el argumento de Morelli: el instinto personal de un artistta para la forma aparecerá en su máxima pureza en las partes menos significativas de su obra, porque éstas son las menos elaboradas.

A algunos de los críticos de Morelli les ha parecido raro «que la personalidad se descubra allí donde es más débil el esfuerzo personal» [64]. Pero en este punto, sin duda alguna la psicología moderna apoyaría a Morelli: nuestros pequeños gestos inadvertidos revelan nuestro carácter mucho más auténticamente que ninguna postura seria cuidadosamente preparada de antemano. Morelli expuso su argumento con sencillez:

«Así como la mayoría de los hombres que hablan o escriben tienen hábitos verbales y usan sus palabras o frases favoritas involuntariamente, y a veces hasta muy inadecuadamente, también casi todos los pintores tienen sus propias peculiaridades, que se les escapan sin darse cuenta... Todo aquel, por tanto, que desee estudiar a fondo un pintor, debe arraglárselas para descubrir estas naderías que tienen importancia y prestarles mucha atención: un estudioso de caligrafía las llamaría ringorrangos» [65].

Los libros de Morelli tienen un aspecto diferente a los de cualquier otro escritor de arte; están salpicados de ilustraciones que representan dedos y orejas, cuidadosos registros de las insignificancias características por las que un artista hace posible su identificación, lo mismo que un criminal puede ser localizado por una huella dactilar. Puesto que toda galería de arte estudiada por

Morelli empieza a parecerse en seguida a un archivo policiaco, no debemos ser demasiado severos en nuestro juicio con aquellos que al principio reaccionaron consternados contra los tests de Morelli: ofenden tales procedimientos el espíritu idealista con que nos gusta acercarnos a las grandes obras de arte. Morelli nos invita a identificar a un gran artista no por la fuerza con que acierta a conmovernos, ni por la importancia de lo que tiene que decir, sino por el tic nervioso y el ligero titubeo que difieren sólo un poco de los rasgos de sus imitadores. Pero no perdamos de vista el propósito de Morelli: es la *mano* del maestro lo que quiere hacernos descubrir, y mientras tal siga siendo nuestro objeto claro y preciso, no debemos retroceder ante los tests poco gratos por los que una mano se distingue de otra. El mismo Morelli lo dice de manera más graciosa: «Todo aquel que juzgue mi método demasiado materialista e indigno de un espíritu elevado, no toque para nada el pesado lastre de mi obra y remóntese a más altas esferas en el globo de la fantasía»[66].

Sin embargo, tras del método morelliano se trasluce un firme sentimiento estético de un género muy especial. No es sólo la asignación de un nombre lo que interesa al *connoisseur* de pintura; trata de percibir el auténtico *toque* para el que el nombre es meramente una referencia. Si la percepción de un artista es trasmitida por sus manos, otra mano se superpone en su obra, entonces la percepción original ha sido oscurecida, y tenemos que buscar entre las ruinas los pocos fragmentos en que pueda haber quedado intacta. En estos restos auténticos es donde debe instruirse nuestra mirada. Al primer golpe de vista, el concentrado estudio de Morelli del lóbulo de una oreja pudiera recordar la curiosa importancia que atribuía Wölfflin a una ventana de la nariz, pero la semejanza es engañosa. Mientras que Wölfflin utiliza el pequeño detalle como un módulo para reconstituir toda la estructura, Morelli valora el fragmento auténtico como la huella de un «original perdido». Intencionada-

mente o no, sus análisis dejan al lector con la desconcertante impresión de que una gran obra de arte debe ser tan resistente como en realidad es frágil. Aun cuando el más ligero oscurecimiento, retoque o lavado de un detalle parezca descalificar el cuadro entero, no obstante, a través de los estragos causados por toscos restauradores y por copistas chapuceros, el aura del «original perdido» sigue siendo tan potente que la concentración en un fragmento genuino basta para evocarla. Debemos recordar aquí que Morelli nació en 1816, y que su culto del fragmento como firma auténtica del artista es una conocida herejía romántica.

En una serie de aforismos que tituló *Fragmentos,* el más intrépido de los románticos, Friedrich Schlegel, había considerado con desdén el vulgar prejuicio de que un pensamiento debe conducir a una conclusión lógica: él prefería reunir pensamientos fragmentarios que mantenían la mente en un estado de efervescencia. Comparando los «toscos bosquejos de la filosofía» con los diseños «valorados por los *connoisseurs* de pintura», propuso «diseñar mundos filosóficos con un pedazo de tiza, o caracterizar la fisonomía de un pensamiento de unos cuantos plumazos» [67]. Compartía estas ambiciones con su joven amigo Novalis, quien dijo que «fragmentos de esta clase son simientes literarias» [68]. Novalis jugó incluso con la idea de «restaurar fragmentos mutilados» en su prístina rudeza [69], empresa no diferente a la edificación de ruinas artificales, que procuraban deleite porque estaban «rotos de una manera agradable». Así, en su famoso *Ensayo sobre la belleza pintoresca,* el Reverendo William Gilpin parecía ver con gusto el hecho de que las obras de arte descompuestas por la naturaleza se asemejen a aquellas que dejó inconclusas la mano del hombre: en ambos casos, las formas irregulares y accidentales comunican una sensación de espontaneidad. Para vivificar una pieza de arquitectura paladiana y convertirla en un objeto de arte pintoresco, creía que «debemos emplear el mazo en lugar del cincel: debemos echar por

tierra la mitad, estropear la otra mitad y desparramar en montones los miembros mutilados. En una palabra, de una edificación *delicada* tenemos que convertirla en una *tosca* ruina». Con el mismo intrépido deleite observó que en un cuadro o en un dibujo, «un toque libre y audaz es agradable en sí mismo», a lo que añadió por vía de comentario: «Puede llamarse *libre* un trazo cuando no hay apariencia de coacción. Es *audaz* cuando se da una parte por el todo, que no puede dejar de sugerir. Tal es el laconismo del genio» [70].

Morelli llevaba en sí mismo una vena de estas proclividades románticas. Totalmente aparte de cuestiones de atribución, que le harían buscar el fragmento bien conservado, desconfiaba de la obra terminada como tal porque le disgustaban los convencionalismos artísticos. Cualquier sabor de norma académica o tópico estético lo desechaba como ilusorio, manido y despreciable, y se apartaba de ello para refugiarse en aquellas menudas e íntimas percepciones que sentía como si fueran la única salvaguardia de la pura sensibilidad. Muy perspicaz en la lógica de su método, llegó a considerar el estudio de los dibujos más fundamental que el de las pinturas. El trazo espontáneo retenía en su frescura lo que las labores de ejecución tendían a ajar [71]. Hasta el momento actual, mucho de nuestro acercamiento al arte está influido en gran parte por el ensalmo de esta especial preferencia morelliana. No sentimos haber captado el espíritu de una obra pictórica hasta que la hemos vuelto a reducir mentalmente a esos audaces apuntes iniciales en que la mano del maestro tiembla y titubea. Escuchamos atentamente el inspirado balbuceo que precedió a la oración gramatical. La obra maestra terminada está muerta, pero el trazado inicial nos ayuda a hacerla revivir. Como dijo Focillon en *Vie des formes*: «*L'esquisse fait bouger le chef-d'œuvre*» [72].

Aquí es donde la especial sensibilidad del *connoisseur*, que le guía al efectuar una atribución, se combina con una flaqueza mucho más universal de la imaginación de

que la mayoría de nosotros participamos, seamos o no seamos *connoisseurs*. Al contemplar los cuadros, todos nos lanzamos a la búsqueda de frescor y lozanía. Estamos bajo el hechizo de la pincelada espontánea y nos complacemos en la instantánea sensación con que percute en la mirada [73]. Cuán frecuentemente habremos oído repetir a los admiradores de Hogart y Constable el insoportable estribillo de que sólo sus audaces bocetos revelan su fuerza como artistas, mientras que la meticulosa labor empleada en sus cuadros acabados era una deplorable aberración que tenían que pagar caro con la pérdida de la espontaneidad. La riqueza de textura en un Constable terminado es, en verdad, menos espontánea que el primer borrador lleno de vida, pero es una imagen más madura y sazonada, que debe verse con una mirada más reposada y contemplarse a una distancia conveniente para no dejar escapar los matices de detalle [74]. En los cuadros de Hogarth, la limpia e inquieta habilidad de su pincel se proponía «guiar al ojo en una especie de cacería desenfrenada» [75], pero nuestra imaginación visual es demasiado roma para seguir las calculadas complicaciones de sus dibujos terminados. En cambio nos extasiamos ante el soberbio diseño titulado *Shrimp Girl*, o ante el inconcluso *Country Dance*, y lamentamos que no dejara todas sus obras tan esbozadas y tan vivas, por tanto, como estas dos.

En un reciente informe sobre la técnica de librar de la descomposición a viejos murales florentinos se manifiesta claramente la misma apetencia por los primeros bocetos llenos de vida y animación. «Durante el proceso de desprender un fresco de la pared—explica el autor del informe—es a veces posible separarlo también de la *sinopia*, esto es, el tosco diseño previo que está bajo la pintura. Las *sinopie* son, naturalmente, meros esbozos, y el artista nunca las hizo con intención de que se vieran, mas para el ojo moderno tienen frecuentemente mayor vitalidad que las obras acabadas y son siempre de considerable interés. Grande tiene que ser la tentación

de restaurar frescos sólo, o principalmente, para obtener las *sinopie,* y en muchos dedos, nos podemos figurar, hormiguea el incontenible deseo de desprender los Masaccios de las paredes de la Capilla Brancacci. Quién sabe qué obras maestras de dibujo espontáneo se revelarían» [76].

Como la sensación instantánea significa más para nosotros que la prolongada actividad imaginativa, caemos en aquel predicamento típicamente romántico que Wordsworth, en 1800, llamó una «sed degradante de estímulos desenfrenados» [77]. De aquí que valoremos la obra de arte esbozada, detenida en sus comienzos en honor a la espontaneidad. Este prejuicio crea para el artista una atmósfera debilitante: estimula un afán por lo inmediato, una engañifa característica de producción por la que cada obra, esté elaborada como esté, espera dar la impresión de haber sido improvisada de una manera espontánea y nueva. Nunca ha gozado el *capriccio* en arte, el eficaz concierto de llamativas irregularidades, la dominante posición de que goza hoy día [78].

La protesta contra estas tendencias agresivas, tan vieja como la fragmentación misma, ha dado lugar a muy agudos rasgos de ingenio. Anatole France, por ejemplo, acusaba a Rodin de «colaborar demasiado con la catástrofe» [79]: encontraba repelente un oratorio plástico que obtenía de la mutilación algunos de sus más estrepitosos efectos. Vollard decía en broma haber visto a Rodin demoliendo estatuas para obtener fragmentos [80], una escena que podía haber sido inventada por Beerbohm, pero el cuento tiene algo de verdad, ya que Rodin reducía frecuentemente una figura completa a un torso vigoroso y expresivo por medio de «violentos cortes a modo de amputaciones» [81]. El sensible Rilke aprobaba el método y hasta embellecía el elogio que hacía del mismo con una evocación de la Duse actuando sin brazos en la *Gioconda* de D'Annunzio. También escribió un poema, dedicado a Rodin, sobre un torso de Apolo, de lo menos arcaico, radiante de vida, pero sin cabeza [82].

Una de las singularidades de este arte que va suprimiendo progresivamente los miembros es que, impelido por un deseo de condensar cada vez más la expresión, lleva ineluctablemente a una desvalorización del rostro humano como ápice del cuerpo. Si la estatua de *San Juan Bautista*, de Rodin, una sólida imagen del predicador errante, parece insípida si se la compara con el vigor de *L'homme qui marche*, sin cabeza, no es porque (como dijo Rodin jocosamente) una cabeza sea superflua para caminar, sino porque la acción sin cabeza le va bien a Rodin. Así, pues, es esencial al retórico efecto del *Pensador* que sus pies tengan un aire más inteligente que su rostro. Como dijo Rilke: «*Sein ganzer Leib ist Schädel geworden, und alles Blut in seinen Adern Gehirn*»[83] El arte acéfalo es la consecuencia lógica de la absorción de la mente en lo sub-racional, y esta especial predisposición es fuertemente activa en la actualidad en artistas muy meticulosos estilísticamente que, por otra parte, tienen poca afinidad con el resuelto realismo de Rodin. En algunas de las mejores figuras de Braque y Henri Moore las cabezas son vestigios a modo de excrecencias, apéndices de una expresión cuyo centro está en otra parte. Quizá no venga al caso en este aspecto el hecho de que entre los muchos compuestos de hombre y bestia en el repertorio de la mitología griega—centauro, fauno, sirena, arpía—los pintores modernos han mostrado marcada preferencia por el minotauro, el único monstruo griego cuyo rostro no es humano[84].

Es evidente que estos impulsos anti-racionales tienen una raíz más honda que el método morelliano, que no es sino un síntoma refinado, bien circunscrito y notablemente claro, de aquéllos, indicador de un cambio de rumbo en la percepción que se extiende mucho más allá de las artes plásticas. Sin saberlo, el Abbé Bremond, por ejemplo, fue una especie de morelliano en su famosa conferencia *La poésie pure* (1926), en la que citó pequeños retazos de verso, «*quelques lambeaux de vers*»—*Heureux qui comme Ulysse*—*ibant obscuri*—para mos-

trar cómo estos minúsculos fragmentos, apenas sin significado, eran las más perfectas muestras de poesía pura. Sin duda alguna, Bremond recordaba de Mallarmé y Valéry (*virtuosi* ambos de la fragmentación) que un extremo purismo procede por destrucción y que las palabras adquieren un aura fresca de sentido al ser desgajadas de sus contextos fijos [85]. Mallarmé, con un talante que él describía como «tal vez irónico», comparaba su colección de *Divagations* a un claustro en ruinas que, «aunque deshecho, quizá transmite su credo al vagabundo» [86]. Verlaine hablaba de «*légèreté d'esquisse*» y «*temblé* de fracture» al elogiar la irregularidad de la versificación de Rimbaud; y Gide describía al héroe literario en *Paludes* como «*tâchant de donner à ses phrases une apparence inachevée*». Los títulos de Valéry sugieren muy a menudo una obra maestra fracturada o inacabada: *Fragments du Narcise. Ébauche d'un serpent, Fragments de poésie brute, Histoires brisées, Fragments des mémoires d'un poème,* etc. [87].

Sin embargo, Stefan George, discípulo alemán de Mallarmé, produjo otra especie de *cloître brisé* en su traducción de la *Divina Comedia.* Se contentó con desmembrar el largo poema en un conjunto de poemas breves, explicando en el prólogo que en estas piezas fragmentarias, a cada una de las cuales dio un título separado, era posible captar lo que él llamaba «lo Poético: tono, movimiento, forma», aunque dejara respetuosamente atrás «el inmenso edificio del mundo, la iglesia y el estado». El mismo afán de abreviación intensa, aun a costa de la continuidad, se apoderó también de la música del siglo XX, como Schoenberg reconoció claramente en su ancianidad cuando reflexionaba sobre las primeras composiciones atonales: «Las características primordiales de estas obras *in statu nascendi*—escribía—eran su notable expresividad y su extraordinaria brevedad. En aquella época, ni mis discípulos ni yo éramos conscientes de las razones de tales rasgos. Después descubrí que nuestro sentido de la forma acertaba al obligarnos a

equilibrar la extrema emotividad con la extraordinaria brevedad» [88]. Exactamente ese mismo argumento, aplicado a la literatura, alentó la rígida creencia de que un poema debe ser breve para ser poético: «pues la poesía es el lenguaje de un estado de crisis, y una crisis es breve. El poema extenso es una ofensa al arte» [89].

Es un hecho curioso y memorable que el culto romántico del asombro, aun cuando ha llevado a las artes a un estado de crisis, nos ha legado un método válido de análisis para el estudio histórico de la pintura. La técnica de desmenuzar un cuadro casi hasta el punto de atomización con el fin de obtener una clave fisonómica pura, ha dado una base firme a los entendidos en este arte, y sería insensato creer que podríamos arreglarnos sin ella. Ningún análisis de laboratorio, por útil que sea, puede sustituir enteramente los análisis morfológicos de Morelli: en última instancia la «mano» debe reconocerse por su carácter gráfico, en cualquier estrato de coloración que aparezca. De aquí que la opinión ocasionalmente propalada por los historiadores del arte de que el análisis morelliano esté pasando de moda sea una idea tan quimérica como suponer que en el estudio de los manuscritos la paleografía pudiera quedar anticuada.

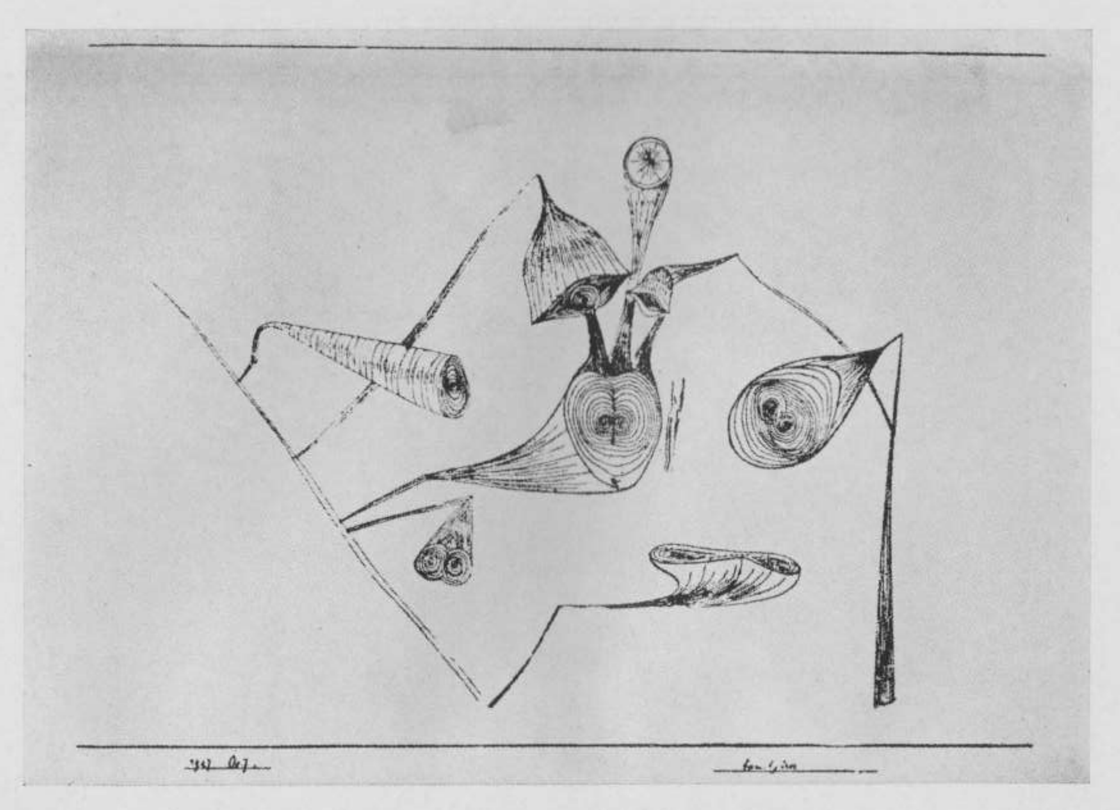
No obstante, debemos distinguir claramente entre una técnica válida de la historia del arte y el concepto general de la naturaleza del arte en que se inspiraron los primeros maestros en aquella habilidad. Lo característico en la apreciación de la pintura por parte del *connoisseur*, y más especialmente de las obras pictóricas del pasado, estriba en su disposición a sacrificarlo casi todo a la viveza y al frescor. Su test es pura sensibilidad, intuición del toque auténtico, y de esta manera cultiva el fragmento genuino, transformando todo el arte en íntimo arte de cámara. Mientras se complace en la condensada y neta sensación de la que brotó la fuerza de la visión original, tiende a la intolerancia respecto a los recursos externos por los que la visión tomó

cuerpo y fue desarrollada. Los *connoisseurs*, por regla general, están más que ávidos de no dejar a la experiencia artística recorrer todo su curso; su afán es detenerla en el más alto punto de espontaneidad. Es cierto que, al cultivar «el momento estético», Berenson no estaba satisfecho con el puro *connoisseurship* y jugaba con las estéticas psicológicas de los años de 1870, de las que tomaba sus ideas de endopatía y valores táctiles, pero es una suerte que su éxito no descanse en estos vacilantes puntales. Nadie sostendría en serio que su visión del arte se basaba en las teorías ópticas de Robert Vischer [90]. Fue formada por Morelli.

Ha ocurrido repetidamente en la historia de la erudición que una técnica sobreviva a la filosofía que la impulsó. Todavía se emplea el cálculo diferencial, sin que esto quiera decir que los matemáticos acepten la metafísica de Leibniz o de Newton. En la gramática histórica, las viejas leyes fonéticas han conservado su valor, aunque, según me han dicho, pocos lingüistas crean aún en su acción automática. Lo mismo ocurre, sin duda, con el psicoanálisis: algunas técnicas introducidas por Freud seguirán siendo eficaces mucho después de que su concepto de la *psyche* haya adquirido cierto tufo arqueológico. En el estudio del arte, el método morelliano busca autenticidad poniendo al descubierto viveza y frescura; no obstante, el hacer de estas cualidades el único o el supremo criterio del arte supone una estrecha visión de la estética. Indudablemente, «todo lo que hace un hombre es rasgo de su fisonomía» [91], y un rápido boceto puede revelar el carácter de un artista más directamente que la obra terminada; pero si dejamos que una preocupación por los diagnósticos tiña el conjunto de nuestra sensibilidad artística, acabaremos tal vez por deplorar toda paciente maestría en el oficio del pintor como una usurpación de la técnica sobre la expresión: una conclusión absurda, ya que pertenece precisamente a la pura esencia del arte al transmutar la expresión en habilidad creadora.



11. Rafael: *La Escuela de Atenas*. Sala del Sello, Vaticano.



12. Paul Klee: *Temas familiares.* Colección Sra. Jane Wade, Nueva York.